414

تشرين الأول

سنة

2005

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- المواد الفنية يجب أن تكون مرفقة بالصورة الملونة المناسبة والضرورية لها.

❑ المراسلات

باسم رئاسة التحرير اتحاد الكتاب العرب دمشق .

المزة أوتستراد ص.ب: 3230

هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 . فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في

الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية

لتوزيع المطبوعات

فاكس . 2122532

المحتويات

414 تشرين الاول 2005

أول الكلام..

4

في مديح .. دون كيشوت

تروي فرجينا وولف في مذكراتها، أنها قررت خوض عوالم السرانية في عمر مبكر نسبياً، وذلك عندما شرعت بالكتابة، مع أن الكتابة، كما قيل لها، عالم علني، مكشوف، مدرك، منتهك الأسرار؛ لا سرانية فيه ولا محجوبات. لكنها رأت بعينها النفوذ أن الكتابة طقس سراني، وهي خلق، وكل خلق سراني بالفطرة؛ طقس أشبه بالضباب، واللاماهية، أشبه باللارؤيا، أشبه بالحفر في حائط من الهواء، ودخول في حجرات من الأنفاس؛ وعلى الكاتب أن يدرك حقيقةً أنه يحفر في حائط حقيقي أيضاً، وأنه يجول في حجرات لها ممراتها، وشبابيكها، وأبوابها، ونباتاتها؛ فالكتابة تحليق في المكان، امتطاء لأحصنة المخيلة جميعها، وفي آن واحد، إنها وقف للزمن السائل بين يدي الحواس، ومكاثرة لمشاغبات الموهبة، إنها اشتعال أفران الذاكرة... لتصير موقدة أبدية نارها الحروف، ولهبها الأسطر، ودفؤها المعاني..

فرجينا وولف، أخذت إليها، عبر الكتابة، نصفها الآخر الذي يعلل انكشاف الذات، أي معاني المخاطبة، وجوهر التأمل، ورحلة الشرود، وخصوبة العزلة، ودهشة الحياة.. وذلك حين وعت أن الإنسان نصفان، نصف مكشوف يمشي على حواسه، ونصف آخر سراني يمشي على خياله. وهي بذلك شديدة النسب إلى سرفانتس صاحب دون كيشوت الذي سبقها بقرون، حين جعل من العادي والمكشوف خيالاً أبدياً بعد أن شواه في موقدة الموهبّة.

أقول هذا.. لأنني شغوف بالأسرار التي تجعل من بعض الكتب أوابد للجمال، ومن بعض الكتّاب مدارس للسلوك، والتعلم، والتبصر، والاقتداء، تلك الكتب هي التي نعود إليها، وقد أُفلتت من يد الزمان، لنرى أنفسنا ونعيها، ولنرى حراك أمرين أساسيين في حياتنا هما: الزمان والمكان، وما يربط بينهما من منتجات الموهبة. وأولئك الكتّاب هم الدروب التي نمشيها لكي تصير المواهب كتباً لا تطالها يد البلى، ولكي يصير الخيال معلّماً لا نديد له.

العدد 414
2005

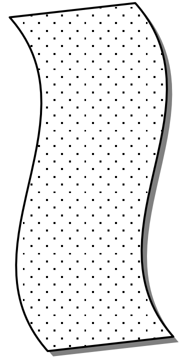
تلك الأسرار التي أنحني لها، (وقد أنجبت كتباً جليلة، هي نفائس الأمم، وكتّاباً عباقرة ـ لا بحيواتهم الاجتماعية ـ في عشقهم للإبداع.. أعطوا ذوب أرواحهم إلى القليل الذي يبقى من الكتب.. وذهبوا، تلك الأسرار هي التي جعلتني أدرك لماذا يحتفي العالم اليوم بمرور أربعة قرون طويلة مُرة وحلوة على كتابة [دون كيشوت] لسيدها سرفانتس. فالعالم ككائن حين يستريح من مرارة أفعاله في الحروب والكوارث، وتفريغ المادية البشعة وتناسلها، يهدأ ليتأمل ما صنعت يداه.. فيوجد فكرة يكتبها بسطر ذهبي واحد يكفي البشرية مؤونة ما سيأتي من أيام. [دون كيشوت] هي سطر ذهبي ممتلئ بالتأمل، والفلسفة، والأسرار. لا شيء في هذا السطر الذهبي سوى التأمل، والفلسفة، والأسرار.. مع أن النص من مبتداه إلى منتهاه يكاد يكون واقعاً مخلخلاً مشوشاً شبيهاً بالهوس أو التهويمات.. لكن العين التي تتجلى حساسيتها بالانعكاسات الخصبة.. تبدي لنا، وبضربة واحدة، أن هذا الكتاب هو انجدال فكرة واحدة ممتدة على سطر ذهبي طويل، أنيق، مضاء، هذه الفكرة تتمثل في مماشاة الواقع للحلم والحلم للواقع عبر شخصيتين مذهلتين في جهادهما لنصرة الواقع مرة، ونصرة الحلم مرة أخرى يتناقضان على الدوام ولكن لا بدَّ من الملازمة والمعايشة. إذ لا همّ لـ دون كيشوت سوى أن يقنع العالم، عنيت الناس وأفكارهم، ومجتمعاتهم، وجولانهم، وأشواقهم، بأن لا شيء جدير بالاحتفاء والمطاردة سوى الحلم. أي ليس على الإنسان لكي يهنأ، ويصفو.. غير أن يرى الكائنات والمرئيات معاً وهي على هيئة حلمه، أي ما حلم به، بذلك فقط تصير الأكواخ الواطئة قصوراً في نظر النفوس الكبار، كما تصير المرأة، أي امرأة، أميرة في المعنى والصورة معاً، ويصير حراس السجناء الذين يرافقونهم في الدروب (لنقلهم من سجن إلى آخر) شروراً نابتة لا بدّ من اجتثاثها.

كذلك، ترينا (دون كشتوت) أن لا هم لـ سانشو سوى أن يمجد الواقع كي لا يصير الناس طيوراً محلقة في الفضاء، وكي لا تصير الغدران مواقع في السماء، وكي لا تصير النساء شجراً يمشي لا تلحق به الخطا أو الدروب.

فكرة واحدة مجدولة من الواقع والحلم معاً جسدتها [دون كيشوت] لتقول إن الحياة لا تدرك إلا بهاتين الدرتين: الواقع والحلم.

إذن، ما حفظ (دون كيشوت) في إناء الزمن.. هو فذاذة فكرتها، فالكتب تحيا بأفكارها النبيلة لا بأحداثها.. ومجرياتها.. تماماً مثلما يحيا الأبناء بحنان الأمهات.. لا بالمشرب والمأكل!!

وهذا هو عينه ما حفظ (ألف ليلة وليلة) درة إبداعنا.. في إناء الزمن على الرغم من إهمالها، وعزلها، وسجنها، ومصادرتها.. طوال أزمنة ظلومة، علتها الأولى: العقوق.



6

توحيدُ المُصطلحات ضرورة قوميّة

يوسف عبد الله الجوارنة - الأردن

مقدمة

كانت اللغة العربية يوماً ما لغة عالمية، تخبو أمامها معظم اللغات الحية في ذلك الزمان، والتي كان لها نصيب وافر من مفردات العربية وتراثها، يوم كانت هذه العربية لغة دولة ضربت في الزمن أكثر من ثمانمائة سنة تقريباً، إضافة إلى كونها لغة الفكر والثقافة لكل العرب والمسلمين؛ فهي لغة الإسلام العتيد عقيدة وشريعة، فما قصّرت يوماً ولا تلكّأت في استيعاب العلوم المترجمة من اللغات الأخرى كالهندية والفارسية واليونانية وغيرها، وبقيت على هذه الحال طوال تلك الفترة معيناً لا ينضب، يحرص العلماء والباحثون على تعلّمها، والأخذ من علومها المختلفة.

لذلك برز فيها علماء أفذاذ في شتى العلوم الحيّة آنذاك، في الطبّ والفلسفة والفلك والرياضيات وغيرها، وهي "لم تتراجع عن أرض دخلتها لتأثيرها الناشئ من كونها لغة دين ولغة مدنيّة، وساعدها على النّماء أنها كانت لغة السياسة والتجارة، ولغة العلم والفكر... وقد كان لها أثرها الواضح في الفارسية والتركية والهندوستانية (اللغة الأساسية في غربي الهند، وهي أكثر اللغات انتشاراً هناك، ومن صورها (الأوردية) وهي في الأصل لغة الحبش، وتكتب بالأبجدية العربية، وتشمل ألفاظاً عربيةً وفارسية كثيرة)(1) والملاوية، وبفضل القرآن بلغت ذلك الاتساع، وبفضل الإسلام حقّقت هذا النّمو بما لم تعرفه لغة أخرى من لغات العالم"(2).

إذن، العربيّة هي هي في القديم والحاضر وستبقى كذلك في المستقبل، وليس من عجب؛ فهي لغة القرآن العظيم، الكتاب الذي جعل منها لغة حيّة على مرّ الدهور والأزمان.

لكن، ما بالنا اليوم نسمع صيحات من هنا وأخرى من هناك، كلّها تزعم أنّ العربية تراجعت

عن دورها الحضاري، وما عادت قادرة على استيعاب العلوم الثرّة المتراكمة مصطلحاتها يوماً بعد يوم، وأنها لابدّ لها من لغة بديلة تكون لساناً لمائتي مليون عربيّ، كيما يواكبوا هذه الثورة العلمية والتكنولوجية، خوفاً عليهم من الانصهار والضياع، ولتبقَ العربيّة لغةً دينيّة لا شأن لها بالعلوم والمصطلحات.

من هنا، نشأت مشكلات كثيرة(3) تحوم حول العربيّة، من ازدواجية اللغة، وصعوبة الخط العربي، وجمود القواعد، وعدم استيعاب العلوم، وغيرها من مشكلات قد تخطر على بال دهاقنة الاستشراق وربائب الاستعمار.

ولعلّ نقل العلوم إلى العربية، واحدة من كبريات المشكلات التي وُصمت بها هذه اللغة الشّريفة، من عدم قدرتها على هضم العلوم واستيعابها، كونها أصبحت لغة هرمة غيرَ مطواعة في جذورها وألفاظها. أما إذا كان لها أن تهضم وتستوعب، فثمّة الوسائل والآليّات التي تُتّبع في هذه النّقلة الحضارية، وهي ما زالت إلى اليوم متعثّرة إلى حدّ كبير، ومن أخص خصائصها هذا التعدّد في المصطلح المعرّب الواحد، وغياب الآلية الموحّدة التي تقوم بذيوعه ونشره.

توحيد المصطلح

أعتقد أنّ ثمّة معادلة . تخصّ حياة الأمم والشعوب بشكل عام . يمكن أن تكون صحيحة معقولة، وهي أنّ أية أمّة بصرف النظر عن هويّتها وثقافتها، تكون منسجمة في تفكيرها، متوحّدة في ثقافتها، حينما تكون ذات قيادة سياسية منسجمة مع شعوبها، لها منهج في التفكير واحد، وتصدر عن مقوّمات بقائها وعدم انصهارها: عقيدة حاضرة بادية، ولغة حيّة مرنة، وتاريخ حافل مجيد.

ومن يتابع حركة الشعوب وسرّ تفوّقها وبقائها، ومشاركتها في البناء الحضاري، يلحظ تلك المعادلة قائمة بشكل أو بآخر؛ فاليهود في العصر الحاضر ملّة شتات جمّعوا أنفسهم وأقاموا دولة، وأحيَوا لغة ميتة غدت لغة الأدب والسياسة، بل ومنذ ستين سنة أنشؤوا الجامعة العبرية يدرّسون فيها العلوم كلّها باللغة العبرية. يقول الدكتور علي القاسمي(4): "يستطيع الباحث أن يقيس تقدّم الأمة حضارياً، ويحدّد ملامح ثقافتها عقيدة وفكراً، بإحصاء مصطلحاتها اللغوية واستكناه مدلولاتها، بل يستطيع أن يقطع بوحدة الأمة الفكرية والسياسية من وحدة مصطلحاتها اللغوية، في الإنسانيات والعلوم والتقنيات".

لذلك، فلا أدري لماذا تداهمنا مشكلة توحيد المصطلح المعرّب، ونحن أمّة ذات رسالة واحدة، ولغةٍ واحدة، وتاريخٍ مشترك واحد؟ ولماذا إذا غابت القيادات أو غُيّبت عن ممارسة دورها القومي اللغوي، يغيب عنه الباحثون والأكاديميّون، بل والمؤسسات العروبية اللغوية القائمة في طول البلاد وعرضها؟!!

إنّ مسألة توحيد المصطلح "ضرورة تحفزنا للسعي إلى تحقيقها؛ لندرك غاية تتصل بهويّة هذه الأمة وإشاعة العلم الجديد بينها، ومن ثم يكون لها مكان خاص في هذا العالم الجاد المتطلّع إلى الحديد"(5).

وقد تعدّدت الدعوات المخلصة من شتى أرجاء الوطن العربي . والغريب أن يبدأها مستشرق في المجتمع المصري . تنادى بضرورة الخروج من هذه الأزمة الحضارية، التي طرأت في العصر

الحديث، بعد انحسار اللغة وتوقّف مدّها الحضاري، نتيجة غياب الدولة الواحدة وانصهارها دويلات تابعةً لغةً وفكراً وسياسةً واقتصاداً!! . للعودة بالعربية لغة قومية موحدة في كل الأمصار. وكانت الدعوة إلى التوحيد "تبدو في ظاهرها وفي باطنها نزعة علمية مستحسنة؛ هدفها الدّقة العلمية، وفصاحة التعبير، وسحر البيان، ووحدة التفكير والثقافة في الأمة الواحدة"(6).

وقد يتبادر إلى الذهن أن في وحدة المصطلح تجميداً للغة وبقاءها على وتيرة واحدة من الرّتابة. ومن يظنّ هذا فقد أخطأ القول والتقدير، لأن وحدة المصطلح وحدةُ أمّة، ونماء لغة وإثراؤها، وتجدّدها واستنهاض المهجور من ألفاظها.

بدايات التوحيد

يذكر الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه (العربية تواجه العصر)(7)، أنّ المستشرق الإيطالي نلينو كان أول الداعين إلى مسألة توحيد المصطلحات، في مجمع اللغة العربية في القاهرة في الجلسة الحادية عشرة من دورته الأولى. وقد أيّده لهذه الدعوة الأستاذ علي الجارم، وصدر عن المجمع قراران يشيان بالتوحيد بصورة مباشرة، هما:

1. الاصطلاحات العلمية والفنية يجب أن يقتصر فيها على ايم واحد خاص لكل معنى.
2. في شؤون الحياة العامة، يُختار اللفظ الخاص للمعنى الخاص، فإذا لم يكن هناك لفظ خاصّ أُتي بالعام ويخصص بالوصف أو الإضافة.

ولقد شغلت قضيّة توحيد المصطلحات مجمع القاهرة فترة من الوقت (1955- 1961)، ألقى فيها عدد من الباحثين مجموعة من البحوث العلمية(8)، دعَوا فيها إلى توحيد المصطلح المعرّب للخروج من فوضى تعدد المصطلحات، والوصول إلى أرضية صلبة يعتمدها كلّ الباحثين في مجالات المصطلح المختلفة، والعاملين في نقل العلوم من اللغات الأجنبية إلى العربية.

أما البحوث التي وقفت عند هذه القضية، فقد عزا الشيخ محمد رضا الشبيبي في بحثه (توحيد المصطلحات)، إلى المنافسة القائمة بين التركية والفارسية والعربية، لاسيما في المصطلحات العسكرية، ومصطلحات الأشغال والفنون والمدارس والمالية...

وذكر مجموعة من المصطلحات العسكرية في قطرين عربيين (مصر والعراق)، هي في مصر غيرها في العراق؛ فالأولى تستخدم مصطلحات (البمباشي، والأومباشي، وحيكمباشي، وباش مهندس، وباش كاتب)، يقابلها في الثانية بالترتيب نفسه مصطلحات (الرئيس، والملازم، والعريف، وكبير المهندسين، ورئيس الكتاب).

وأيّد الشيخ محمد الخضر حسين في بحثه (توحيد المصطلحات الطبية) مسألة توحيد المصطلحات، داعياً إلى اللجوء إلى تراث العرب، وتجنّب المصطلحات المشتركة، وضرب لذلك مثلاً أنّ (الذّرب) مصطلح يطلق على: فساد الجرح، وفساد المعدة، والمرض الذي لا يبرأ.

وعرض الشيخ عبد القادر المغربي في بحثه (مصطلحات الرتب العسكرية) ضرورة توحيدها، مشيراً إلى معارضة الدوائر الرسمية المصرية لتعريب المصطلحات العسكرية؛ بحجّة أنها رمز إلى الأدوار التاريخية التي مرّ بها الجيش المصري.

أما الأمير مصطفى الشهابي، فقد لاحظ في بحثه (توحيد المصطلحات في البلاد العربية)، أنّ الشعور بضرورة توحيد المصطلحات العلمية، أصبح في البلاد العربية شعوراً عاماً، والآراء متضاربة في الوسائل التي يجب التوصل إليها لبلوغ هذه الغاية.

ويرى رحمه الله أن الاضطراب في توحيد المصطلح يرجع إلى الخلاف القائم في شأن الطرق العلمية في نقل المصطلح، يقول في كتابه (المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث)، مبيناً أسباب الاختلاف: "هذا يعمل تلبية لهوى في نفسه وتعشّقاً لهذه اللغة، وذاك يعمل مدفوعاً بالغرور وحبّ الظهور، وثالث للتجارة وما فيها من كسب المال، ورابع تلبية لرغبات دولة أجنبية تريد بثّ نفوذها بطريق التجارة، وهلمّ جرّا".

هذه أربعة بحوث تلحظ من خلالها دعوة أصحابها المخلصة إلى ضرورة التوحيد، ومحاولة إثبات الذات بعيداً عن الدعاية والرّطانة والتبعيّة، لأننا بغير وسائلنا من أنفسنا سنبقى تائهين حائرين، كالذي يرقم على الماء، أو يتيه وراء السراب حتى إذا بلغه لم يجده شيئاً.

أما الأستاذ محمد كامل حسين، فهو يرى . وغريب ما يرى . في بحثه (القواعد العامة لوضع المصطلحات العلمية)، أنّ لغتنا العربيّة مصطلحاتُها لغوية وليست علمية، معتقداً أن العربية القديمة أداة لا تصلح في العصر الحديث، وداعياً مجمع القاهرة أن يتوقف عن إصدار المزيد من القرارات، لنتبين مدى إمكانية خلق هذه القرارات الصادرة والقواعد الموضوعة للتعريب، لغةً علمية قابلة للحياة أو لا؟!!!

وجاء الأستاذ أحمد عمّار في بحثه (دعوة إلى التزام منهجية في صوغ المصطلحات الطبية)، ليضع خمسة عشر مبدأ تضمن للعلم بالعربية وحدته الفكرية والثقافية؛ فهي من وجهة نظره تعدّ أهم من التوحيد، الذي يمكن أن يكون مضراً أحياناً. وللتمثيل أذكر ثلاثة:

1. المبدأ الأول: مضاهاة الإفراد اللفظي بمثله، فكلمة (Aphasia) ترجمت بثلاثة مصطلحات هي: احتباس الكلام، وامتناع النطق، وتعذر النطق) مقترحاً أن تترجم بِ (الصمّات).
2. المبدأ الثاني: إفراد المصطلح الواحد بترجمة واحدة وقصرها عليه، فكلمة (Therapie) ترجمت بأربعة مصطلحات هي: (المداواة، والتطبّب، والمعالجة، والعلاج)، مقترحاً ترجمتها بـ(طباب).
3. المبدأ الثالث: مقابلة المترادفات بأمثالها، فالسلّ مثلاً يعبّر عنه بثلاثة مصطلحات أجنبية هي: (Phtesis, Consumtion, and Tuberculosis) مقترحاً مقابلات لها في العربية هي: (الدّرن، والسّل، والسّحاف)... الخ.

وهذان الباحثان يختلفان عن سابقيهما، فكأنهما يمثلان نظرة جديدة في التعامل مع المصطلح، بعيداً عن اللغة التراثية التي يمكن أن ترفد بمصطلحات من مخزونها المصطلحي الضخم. فالفريق الأول يرى أنّ "الترجمة هي

الطريقة المثلى، والعربية فيها موادّ قديمة تصلح أن تكون مصطلحات تقابل المصطلحات الأعجمية في اللغة الغربية، وهم يرون أنّ العربية أفضل أداة لتوفير المصطلح"(9). ويعزو الدكتور الحمزاوي(10) هذه النزعة السلفيّة، إلى أن أصحابها من أحادي اللغات ومن الباحثين في القديم؛ إذ ليس لهم صلة وثيقة بمعرفة اللغة ولا بالعلوم الحديثة ومشاكلها.

أما الفريق الآخر فيمكن وصفه بِ (المحدثون المطّلعون)، وهم يرون(11) أنّ الالتزام بالترجمة كفيل بالتفرّق وعدم الإنجاز، وأنّ اللغة الأدبية وما يتصل بالموضوعات الإنسانيّة فيه مزالق كثيرة، إذا ما نقلت هذه الأجزاء اللغوية من حيّزها الإنساني الأدبي إلى ميدان العلم. ويرون كذلك أنّ للعوامل الثقافية والنفسية الفردية أثراً كبيراً، وذلك أن الذوق الشخصي، والفرديّة، والسياسة، وربما التجارة تدخل في هذا الباب.

ويعلق الدكتور الحمزاوي على هذا الفريق بقوله(12): "إنّ هذا المنزع مهم لأنه زوّدنا بمعلومات جديدة، تدلّ على تطور التفكير العربي تفكيراً إيجابياً في شأن مسألة العلم عامة؛ لأنّ قضية توحيد المصطلحات جزء منها".

ولعلّ الموضوعيّة تقتضي ألا يكون ثمّ تناقض بين الفريقين؛ فليس من الحكمة بشأن العلم الوقوف على القديم بكل ما فيه . وفيه الشي الجمّ الكثير .، والتخلّي عمّا في المناهج والدراسات الحديثة من عناصر إيجابية ترفد العلم وتخدمه، بحجّة الحداثة والمعاصرة. كما أنه من الجحود والنكران لجهود القدماء الكثيرة، هجرها والانصراف عنها إلى كل جديد، بحجّة المسايرة واللحاق بالقافلة.

فالمسألة أكبر من هذا بكثير، ودواعي التوحّد تفرض نفسها بقوّة كبيرة؛ فلا يعقل بحال الابتعاد عن المصطلح القديم (وهو مبدأ من مبادئ الفريق الثاني)، والكلّ ينادي بأن يكون رافداً من روافد العملية المصلحية الحديثة، يقول الدكتور القاسمي بشأن التراث وقد عدّه وسيلة من وسائل النمو المصطلحي(13): "من العبث إضاعة الوقت في وضع مصطلحات جديدة لمفاهيم سبق أن عرفتها لغتنا، كما أنّ من الأفضل استخدام المصطلحات التي يتوفر عليها تراثنا، من أجل استمرارية العربية ووصل حاضرها بماضيها". ولعلّ إعداد المصطلحين وتدريبهم ليكونوا على دراية بمتطلبات العمل المصطلحي، أولى من الوقوف على قارعة الطريق، والاختلاف فيما بيننا لأجل الخلاف.

وقد أورد الدكتور علي الحمد(14) مجموعة من المخاطر الناتجة عن المشكلة المصطلحية، منها:

1. أنها تؤثر في التفكير العلمي العربي نفسه.
2. أنّ الفوضى والاضطراب يعمّان أعمالنا العلمية وتفكيرنا.
3. الوقوع في الخطأ والتناقض أحياناً.
4. عجز الخدمات اللغوية في المنظمات التابعة للأمم المتحدة، عن خدمة العرب والعربية في المحافل الدوليّة.
5. وجود الفوارق اللغوية والاصطلاحية بين أقطار الوطن العربي.

وكان أعاد أسباب المشكلة إلى(15):

1. النزعة الإقليمية التي تلعب دوراً كبيراً في الخلط الاصطلاحي.

2. النقص في المعاجم العربية بأنواعها المختلفة، والفراغات في المصطلحات العربية، والافتراض المباشر للكلمات الأجنبية.
3. وجود المترادفات الكثيرة على مفهوم واحد.
4. المشترك اللفظي الذي يطلق مصطلحاً واحداً على عدد من المفاهيم.

ثمّ ذكر(16) للخروج من هذه المشكلة مجموعة من السبل من شأنها الطريق إلى مصطلح علمي عربي موحّد:

1. دراسة وصفية ميدانية للمصطلحات المتعدّدة المترادفة على مستوى الاستخدام في الوطن العربي، وتطبيق مبادئ التقييس وشروط المصطلح المفضّل عليها.
2. ينبغي معالجة قضية توحيد المصطلح ونشره على المستوى القطري، والإقليمي، والقومي.
3. تشجيع التأليف والإبداع والإنتاج العلمي العربي ودعمه، لإيجاد نظريات علمية عربية لمصطلحات عربية أصيلة لا تحتاج إلى مراجعتها أو تعريبها.
4. عدم ترك المجال للعامة لوضع مصطلحات اعتباطية على مسؤوليتها من غير عناية أو معرفة بمفهوم أو مصطلح.
5. إنشاء بنك معرفي عربي واحد للمفاهيم وتعريفاتها ومصطلحاتها، وإنشاء شبكات له في جميع الدول العربية لتخدم التوجّه التوحيدي في هذا المجال.
6. نشر الوعي المصطلحي والثقافة المصطلحية ببيان أهمية المصطلح وتعريبه، وطرق وضعه، وتدريب اللغويين وتدريس المساقات.
7. تكوين لجان وطنية محلية متخصصة للعمل المصطلحي في جميع الدول العربية.

ازدواجيّة المصطلح

إنّ انفراط عقد الأمة العربية، وعدم انسجامها وتوحّدها، قد فرض عليها تبعيّة مقيتة في النواحي السياسية والاقتصادية واللغوية والثقافية، وإنّ لهذه التبعيّة أثراً في تعدّد المصطلح المعرّب وازدواجيته في شتّى العلوم. وإذا صحّ أن يكون ثمّة مدرستان في نقل العلوم وتعريبها، أو في التعامل مع المصطلحات العلمية بشكل عام؛ المدرسة المشرقيّة والمدرسة المغربيّة، فإنّ ثمّة تفاوتاً كبيراً فيما يصدر عن هذه وتلك من نقل للمصطلحات وتعريبها، بل قد تجد الاختلاف بين أفراد المدرسة الواحدة، أو على المستوى الشخصي الفردي.

وإن هذه البلبلة في مصطلحاتنا على فقرها بالنسبة إلى التقدّم العلمي، آتية من أننا كغيرنا من الأمم السائرة في طريق التنمية والتقدم، نأخذ ولا نعطي على حد تعبير الدكتور السامرائي.

وإلى هذا المفهوم نفسه، أي وضع المصطلحات العربية، أشار الدكتور القاسمي في (المصطلح الموحّد) بأنّ إلقاء نظرة فاحصة عليها يكفي لتلمّس حقيقتين مؤلمتين:

1. التخلّف العلمي والتقني الذي تعانيه أمتنا العربية.
2. تشتت الأمة العربية سياسياً وإدارياً، وهذا ينتج عنه ازدواجية المصطلح العربي.

ولعلّ مشكلة توحيد المصطلح المعرّب، إنما جاءت من كثرة المصطلحات وتعددها بالنسبة

للمفهوم الواحد، خاصة وأننا نأخذ وننقل عن غير لغة من لغات العلوم، مما "يهدّد وحدته القائمة أساساً على وحدة لغته، التي هي وعاء الحضارة العربية الإسلامية وقوامها منذ قرون عديدة"(17).

وتعود أسباب مشكلة التعدّد والازدواجية كما شخّصها القاسمي إلى(18):

1. تعدّد اللغات الأجنبية التي تستقي منها العربية مصطلحاتها العلمية.
2. تعدّد الجهات التي تتولى عملية وضع المصطلح العلمي والتقني.
3. أسباب لغويّة كالترادف والاشتراك اللفظي في لغة المصدر وفي العربية ذاتها.
4. إغفال واضعي المصطلحات التراث العلمي العربي أثناء وضع المصطلحات العلمية الحديثة.
5. وضع المصطلحات العلمية موضع الاستعمال والتطبيق.
6. تعدّد المنهجيات المتبعة في وضع المصطلحات العلمية واختيارها.

وهذه الأسباب ما أسهل أن تتوارى لو وُجدت العقول النيّرة المخلصة، التي تسعى لأن تكون العربية لغة علمية مطواعة، بعيداً عن الأنانية وحبّ الظهور. وإنّ نكران التراث وحده، يعني عقوق ألف سنة من الزمان، برع فيها علماء قدّموا للحضارة والإنسانيّة خدمات جليلة عظيمة.

المصطلح الألسني نموذجاً:

وهنا سأضرب مجموعة أمثلة على أمثلة على المصطلح اللساني تمّ نقلها أو تعريبها إلى العربية بصور متعدّدة(19):

1. (Phoneme): فونيم، وصوتم، وصوتية.
2. (Morpheme): مورفيم، وصيغم، وصرفيم، وصرفيّة.
3. (Bilabil): شفتاني، وشفوى، من بين الشفتين، شفوي ثنائي، شفوي مزدوج.
4. (Lexeme): وحدة معجمية، لكسيم، مفردة، مفردة مجردة، مأصل، معجمية.

وقد اختار الدكتور أحمد مختار عمر من بين هذه المقابلات: فونيم، ومورفيم، وشفتاني، ومأصل. أما الدكتور سمير ستيتية فقد اختار للمصطلح (Phoneme) المقابل (صوتون)، واعتبره أدقّ تعريب لهذا المصطلح، يقول(20): "وهو تعريب نقترحه ونبنيه على عدّة اعتبارات، منها أن اللاحقة العربية (الواو والنون)، تعني ما تعنيه اللاحقة اللاتينية الموجودة في المصطلح الإنجليزي، فإن الواو والنون في كلمة (صوتون) تدل على التصغير، وذلك كما في خلدون وزيدون وعبدون...".

واقترح مصطلحاً آخر يكون تعريباً لكلمة (ألوفون) هو (صويتون)، ولكلمة (مورفيم) صرفون، ولكلمة (ألومورفيم) صريفون، وللمصطلح (مورفوفونيم) صرصوتون، وللمصطلح (ألومورفوفونيم) صرصويتون.

وتعدّى الاختلاف في صوغ المصطلح حتى عند الأفراد أنفسهم(21)؛ فقد استخدم الدكتور

إبراهيم أنيس للمصطلح (Consonant): (الساكن) في كتابه الأصوات اللغوية، و(حرف) في كتابه من أسرار اللغة. وللمصطلح (Vowel): (صوت اللين) في الكتاب الأول، وحركة) في الثاني.

أما الدكتور علي وافي في كتابه علم اللغة، فقد استخدم للمصطلح الأول (Consonant) عدّة مقابلات هي: الحروف الساكنة، والساكن، والأصوات الساكنة. وللمصطلح الثاني (Vowel) استخدم المقابلات: حرف المد، وأصوات المد، وأصوات مد، وأصوات لغة، وأصوات لين، وحروف لين، والأصوات المدية.

فكما تلحظ، لو كان الاختلاف بين أفراد المدرسة وحسب، لكان الأمر مقبولاً بالنسبة لاختلاف المصطلح عند الشخص نفسه. وأعتقد أن مسألة توحيد المصطلحات ليست بالأمر السهل وقد تأخذ وقتاً طويلاً، إلا إذا أسندت مهمات وضع المصطلحات إلى المؤسسات اللغوية، لتصدر في النهاية عن فريق عمل متخصص لغوياً وعلمياً. لكنّ بطء حركة المجامع والمؤسسات اللغوية، بدفع بالأفراد إلى خوض هذا الميدان، سواء أكانوا على فهم ودراية بعلم المصطلح وما يتعلّق به أم لا.

وقد عزا الدكتور سمير ستيتية هذه المصطلحات اللسانية المعرّبة وعدم دقّتها أو صحّتها إلى(22):

1. أنّ بعض النشاطات التعريبية للمصطلح اللساني غير مبنيّة على قواعد علم المصطلح، يستوي في ذلك كثير من النشاطات الفردية والجماعية
2. أنّ كثيراً من النشاطات التعريبية غير مبنيّ على النظر العميق لطبيعة المفهوم الذي يعبّر عنه المصطلح، وكثيراً ما يُختار اللفظ العربي ليناسب المعنى الحرفي للكلمة التي جعلت مصطلحاً.

ويرى(23) كذلك أنّ عدم التعمّق في النظر إلى مضمون المصطلح اللساني، يؤدي إلى وجود تعريب غير مقبول له. وكثيراً ما كان عدم التعمّق هذا يؤدي إلى الهروب من عملية التعريب، وذلك باستعمال اللفظ الأجنبي كما هو، وإما إلى تعريب شطر منه والإبقاء على شطره الآخر بصورته الأجنبية، وإما على عدم الاستقرار على صيغة واحدة.

جهود في التوحيد المجامع اللغويّة

تعدّ المجامع اللغوية المؤسسات اللغوية الوحيدة، التي بإمكانها أن تساعد على توحيد المصطلح العلمي العربي وانتشاره وذيوعه، فلكل مجمع منها لجانه المختصة التي تعقد لقاءات دورية. وقد صدر عن هذه المجامع كثير من المصطلحات العلمية وفي كل مجال على حدة، لكن العيب في ذلك كله. هو غياب الوحدة في تنسيق المصطلحات وإقرارها عن أكبر مؤسسات لغوية في الوطن العربي، بالرغم من وجود اتحاد لهذه المجامع اللغوية. يقول الدكتور عبد الكريم خليفة(24): "كان القصد الأسمى من انبعاث حركة المجامع، العمل لإعداد لغة قوميّة شاملة في مفرداتها واصطلاحاتها الاستعمالية، التي تجري مجرى الوسائط في تأدية الغرض العلمي".

وكان مجمع اللغة العربية في دمشق أسبق هذه المجامع وجوداً، وكان منذ إنشائه في العهد الفيصلي سنة 1919م، مثار إعجاب الناس في

بلاد الشام، خاصة وأنّ سوريّة منها كانت خرجت من الحرب الأولى، مثقلة بجرائم سايكس بيكو، اللذين قسما تلك البلاد إرثاً بين فرنسا وبريطانيا . لترزح تحت الاحتلال الفرنسي ربع قرن من الزمان تقريباً. لكن عزيمة العلماء ما توانت ولا انتكست، فكان المجمع خلال الخمسة عشر عاماً الأولى لتأسيسه (1919- 1934)، لعب دوراً مشرّفاً في خدمة العربية، وكان نشوؤه "صورة حقيقية لمسيرة التعريب في الوطن العربي، وتوافقها مع حركة التحرر والانعتاق من نير الأجنبي"(25)، علماً بأن اللغة التركية كانت اللغة الرسمية للبلاد.

يقول الأستاذ سعيد الأفغاني في حديثه عن المجمع(26): وإنّ إسهامه تجلّى في الميادين الآتية:

1. تزويد المصالح الحكومية بما تحتاج إليه من مصطلحات فنية وإدارية، فكانت هذه المصالح ترسل إلى المجمع قوائم، تدرج فيها ما تستعمله من مصطلحات أجنبية تركية وغير تركية، فتبحث لجان المجمع عما يقابلها من العربي الصحيح، وتقرّ بعد الدراسة وتعاد إلى الجهة المرسلة، فيأمر المسؤولون بإحلالها محلّ الأولى، وتجري بها الأقلام في الدواوين الرسمية، ومن ثم يتلقفها الأفراد وتحيا في المجتمع.

2. لم يقتصر عمل المجمع المتقدم على الدوائر الرسمية، بل كان المجمع يلبي رغبات الأفراد والصحف والجمعيات غير الرسمية، بكل ما تطلبه من مفردات فصيحة، تقابل ما يستعمله الناس عامة وأرباب الصناعة خاصة في شؤونهم اليومية، وما يجدّ من حاجات الحياة كلّ يوم، أو يرد من آلات حديثة وماعون... الخ.

وهكذا واجهت العربية أعظم امتحان في سورية في ذلك الوقت، وخرجت منه أصلب عوداً وأكثر متانة، يقوم على ذلك علماء أجلاء نذروا ما عندهم لخدمة هذه اللغة الشريفة، وبفضل هؤلاء العلماء ما صدرت من هذا القطر العربي دعوة فيها إساءة . أيّ إساءة . إلى العربية، كما حصل في بعض البلاد العربي الأخرى، غير متناسين ما كانت تسعى إليه الأحزاب والجمعيات من محاولة تتريك كلّ ما يمتّ إلى العربية بصلة، وهذا ما حصل في تركيا بعد إلغاء الخلافة الإسلامية من استبدال الحروف العربية بحروف لاتينية، لتكون أول دولة عَلمانية تؤسّس في العصر الحديث، تفصل مقوماتها اللغوية والدينية والتاريخية عن سائر الحياة العامة.

وإذا كان من جهود موحدة تجاه المصطلح العلمي، والتُزم به كتابة واستعمالاً، ما كان يدفع به المجمع العلمي العربي بدمشق من مصطلحات معرّبة إلى الحياة، وكانت تتلقّفه العقول والأيدي بغَيرة حميدة، هدفها إشهار الكلمة العربية والخلوص من كلّ ما هو أجنبي. وسأمثّل لذلك ببعض المصطلحات المنقولة إلى العربية من التركية أو الفرنسية والتي أقرّها المجمع:

النّيشان (شارة الرّتب): الطّراز، قوردون (يعلّق على الكتف من تحت الإبط): وشاح، جزمة: سوقاء، كندرة: حذاء، بنطلون: محزقة وسراويل ضيّقة، جاكيت: رداء، كبوت برأس: برنس، كبوت بلا رأس: دثار، كلبشة (سوار حديد في أيدي المسجونين): جامعة، دوسيه: إضبارة، تلفون: هاتف، قولا أدكه ريت (كوخ خشبي صغير للخفير): محرس، سنترال تلفون: مفرّق، زيل (جرس التلفون): جلجل. وهذه المصطلحات(27) طلبتها من المجمع مديرية الشرطة، وأقرّها في

جلسته يوم 1922/1/25م.

وثمّة كلمات (28) ارتأى المجمع أن يكون لها معان خاصة واعتبارات جديدة، طمعاً منه أن يراعيها رؤساء الدوائر في معاملاتهم ومراسلاتهم، ومنها:

- **(الدائرة):** هي القسم المختصّ بعمل من أعمال الحكومة يدرج تحته فروع متعدّدة مثل (دائرة المعارف)، و(دائرة الأوقاف)، و(دائرة المال). فإن كانت الدائرة في بناية خاصّة سميت (داراً)، كدار العدل ودار الأمة العامة، وإذا اجتمعت عدّة دوائر في بناية واحدة سميت كذلك داراً كدار الحكومة الكبرى.
- **(الدائرة الشرعية):** هي التي تتعلّق بها المعاملات الشرعية، وتقابلها (الدائرة المدنية).
- **(القلم):** هو شعبة كتابية تابعة للدائرة أو للديوان مثل (قلم المحاسبات)، و(قلم المراسلات)، و(قلم الأوراق). وهذه كلمات (29) عرّبت أو حوّلت عن أصلها:

وضع قديم	وضع جديد	وضع قديم	وضع جديد
الطابو	ديوان التمليك	البوليس	الشرطة
الدورية	العسس	أوده جي	فراش
قاصة دفتري	دفتر الخزانة	نومرو	رقم أو عدد
دركنار	حاشية		

والمجمع العلمي العربي في كلّ ما يضع من مقابلات للمصطلحات الأجنبية، كان يصدر عن خطّة واضحة ينشرها للعاملين في دوائر الدولة المختلفة، جاء في خطته(30): "إنّ مجرّد وضع المجمع لهذه الكلمات لا تفيد الفائدة المرغوبة، ما لم يتناولها الأفاضل المومأ إليهم (رؤساء الدواوين ورجال الصحافة) فيستعملوها في كتاباتهم، ويزيلوا خشونتها أو غرابتها بواسطة التداول والتخاطب والتراسل بينهم، وإذا استعمل أحدهم أحد هذه الأوضاع الجديدة، حسُن أوّلاً أن يتبعه بأصله القديم فيزيد بذلك وضوحاً وشيوعاً بين الناس؛ فإذا استعمل كلمة (حاشية) مثلاً أتبعها كلمة (دركنار) واضعاً لها بين هلالين".

وهكذا، وبعد إنشاء المجامع اللغوية الأخرى في القاهرة، وبغداد وعمّان، وبالرغم من الجهود العظيمة المبذولة، غير أنها راحت مبعثرة بعيدة عن التوحّد؛ فصار كل مجمع يصدر مصطلحات علمية تتكرر في المجامع كلها، وليتها كانت متّحدة في صوغها وتعريبها، أو قل: ليت كل مجمع اختصّ بعلوم محددة، ثمّ تعمّم المصطلحات الصادرة المقرّرة عن طريق اتحاد المجامع اللغوية، ليعمل على توحيدها في الوطن العربي، إذا كان مؤسسة قائمة مفرغة من مضمونها.

يقول الدكتور أحمد مختار عمر واصفاً حال المجامع اللغوية، بعد أن اقترح إنشاء مركز للمصطلحات الألسنيّة(31): "وما أظن أنّ هذه الغاية يمكن تحقيقها في ظل المجامع اللغوية القائمة، التي يتوزع مجهودها المصطلحي بين مختلف العلوم والفنون، والتي ينقص معظمها الكفاءات اللغوية المختلفة التخصص، سواء على مستوى أجهزة التحضير أو الإعداد والمتابعة، أو على مستوى البتّ وإصدار القرار. كما يعيب أمثال هذه المجامع إيقاعها البطيء، وحركتها المتئدة، وعجزها عن متابعة سيل المصطلحات والمفاهيم التي تنهمر علينا في كلّ يوم دون رصد أو متابعة، فضلاً عن دراسته ووضع المقابلات

العربية له. وقد كان بطء المجامع الشديد، هو السبب الأساسي في فتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهادات الشخصية، وإفساح المجال أمام الأفراد ليصولوا في الميدان ويجولوا، ثمّ تدخّلت بواعث السّبق، وحبّ الرّيادة، فأفسدت أيّ محاولة للتنسيق".

وليت المجامع اللغوية استجابت لصخرة المجمع العلمي العراقي، الذي أصدر قراراً عام 1977م، أن يكون هو المرجع الوحيد في وضع المصطلحات(32). ولا ننسى ما للعراق فك الله غربته من جهود جبارة عظيمة في الترجمة والتعريب، وما يصدر عن جمعيّة المترجمين العراقيين شيء يدعو إلى الإكبار والإعجاب.

مكتب تنسيق التعريب

أمّا مكتب تنسيق التعريب في الرباط، فهو "جهاز عربي متخصص، يُعنى بتنسيق جهود الدول العربية في مجال تعريب المصطلحات الحديثة، والمساهمة الفعالة في استعمال اللغة العربية في الحياة العامة، وفي جميع مراحل التعليم، وفي كل الأنشطة الثقافية والعلمية والإعلامية، ومتابعة حركة التعريب في جميع التخصصات العلمية والتقنية(33). وقد ألحق بجامعة الدول العربية سنة 1969م، وعند قيام المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم كوكالة متخصصة في نطاق جامعة الدول العربية في يوليو 1970م، أُلحق بها هذا الجهاز سنة 1972، وكان يسمى آنذاك (المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي).

والمكتب ينفرد باختصاصات هامة أنشئ من أجلها وفق أنظمة ولوائح متعاقبة، كان آخرها نظامه الأساسي الذي صدر سنة 1973، والذي حدد أهداف المكتب في ما يلي(34):

1. تنسيق الجهود التي تبذل للتوسع في استعمال اللغة العربية في التدريس بجميع مراحل التعليم وأنواعه وموارده، وفي الأجهزة الثقافية ووسائل الإعلام المختلفة.
2. تتبع حركة التعريب وتطور اللغة العربية العلمية والحضارية في الوطن العربي وخارجه بجمع الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع ونشرها أو التعريف بها.
3. تنسيق الجهود التي تبذل لإغناء اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة لتوحيد المصطلح العلمي والحضاري في الوطن العربي بكل الوسائل الممكنة.
4. الإعداد للمؤتمرات الدورية للتعريب.

وكان لمكتب تنسيق التعريب خطة واضحة المعالم في توحيد المصطلح هي(35):

الخطة	المرحلة		المدة
الخطة الأولى	69- 1983	التصور	15 سنة
الخطة الثانية	84- 1989	إعداد معجمات في موضوعات التعليم العام والتقني والمهني والجامعي والعالي	6 سنوات
الخطة الثالثة	90- 2000	إعداد معجمات عامة في موضوعات علمية مختلفة	10 سنوات
الخطة الرابعة	2000-2010	إعداد معجمات في المصطلحات العلمية الأساسية لمجمل المعارف الإنسانية	10 سنوات

ولتنفيذ هذه الخطة أقيمت عدّة مؤتمرات للتعريب كان أولها في الرباط سنة 1961م، وخامسها في عمّان سنة 1985، والعاشر في

دمشق سنة 1961م، وخامسها في عمّان سنة 1985، والعاشر في دمشق سنة 2002م، بحيث تعرض على هذه المؤتمرات مشاريع المعاجم التي يقوم المكتب بالتعاون مع الجامعات والمجامع العلمية والجمعيات المتخصصة في الوطن العربي بإعدادها وتنسيقها، فهو يتعاون مع(36):

1. المنظمة العربية للعلوم الإدارية في تنسيق مصطلحات العلوم الإدارية وعلوم الحاسبات الإلكترونية وتوحيدها.
2. اتحاد الأطباء العرب في تنسيق المصطلحات الطبية وتوحيدها.
3. اتحاد المهندسين العرب في توحيد المصطلحات الهندسية...الخ.

المعاجم الموحدة:

صدر عن مكتب تنسيق التعريب مجموعة من المعاجم الموحدة المتخصصة، وعرضت على مؤتمرات التعريب التي يعقدها المكتب في الأقطار العربية؛ فمن المعاجم(37) الموحدة التي صودق عليها في مؤتمر التعريب الثاني في الجزائر سنة 1973 وطبعت، معاجم: الحيوان، والفيزياء، والكيمياء، والجيولوجيا، والنبات، والرياضيات، من موضوعات التعليم العام.

ومن المعاجم الموحّدة التي صودق عليها في مؤتمر التعريب الثالث في ليبيا سنة 1977 وطبعت، معاجم: الجغرافية، والفلك، والتاريخ، والفلسفة، والصحة، وجسم الإنسان، من موضوعات التعليم العام. ومعاجم الرياضيات، والإحصاء، والفلك (المجموعة الثانية)،من موضوعات التعليم العالي والجامعي.

ومن المعاجم الموحّدة التي صودق عليها في مؤتمر التعريب الرابع في طنجة بالمغرب، معاجم: الكهرباء، وهندسة البناء، والمحاسبة، والتجارة، والطباعة، والنجارة، والميكانيكا، والبترول، والحاسبات الإلكترونية، من موضوعات التعليم التقني والمهني...

وكان موضوع مؤتمر التعريب العاشر في دمشق سنة 2002م يدور حول (تعريب التعليم العالي)(38)، ويتناول المؤتمر بالدراسة والتحليل محورين أساسين هما:

أولاً: مناقشة بحوث تتصل بقضايا التعريب واللغة العربية، أعدّها خبراء عرب متخصصون.

ثانياً: إقرار المشروعات المعجمية الخمسة التي سيقدمها المكتب للمؤتمر في مجالات: الصيدلة، وتقنيات الأغذية، والمورثات، والحرب الإلكترونية، والطب البيطري.

وثمّة معاجم(39) أخرى صدرت بالتعاون مع مؤسسات واتحادات عربية.

وإنّ نظرة فاحصة لهذا الكم العائل من المعاجم والجهود المبذولة في إعدادها وإخراجها، ليدعو الإنسان العربي إلى الفخر والاعتزاز، أن تصدر كلّها عن مؤسسة علمية قومية واحدة بطريقة موحدة، بعيداً عن الأثرة والتشتت والتشرذم. والأنانية وحبّ التفرد والذات. ولكن ما فائدة أن تبقى هذه المصطلحات حبيسة الكتب بعيداً عن الاستخدام الموحّد من المحيط إلى الخليج؟ فالمصطلح تدبّ فيه الحياة ويغدو مألوفاً مع الممارسة وكثرة الاستعمال.

وكم هي مجاميع المصطلحات التي صدرت عن مجامع اللغة العربية، لاشكّ أنها كثيرة، وبذلت فيها جهود مخلصة حثيثة، لكنّها إلى الموت أقرب منها إلى الحياة؛ فكثير من المصطلحات الأجنبية عندنا نتناقلها وتشيع بيننا، ثم تأتي المجامع اللغوية لإيجاد المقابلات العربية

فتوضع، لكنها لا تشيع فتولد ميتة لذيوع الأولى ودورانها على الألسنة.

ولابد من الإشارة هنا إلى (معجم مصطلحات علم اللغة الحديث) الصادر في بيروت سنة 1983م، ذلك الجهد المشترك الذي قام به مجموعة من الباحثين العرب، والذي يعدّ خطوة على طريق المصطلح اللساني الموحّد، "ولاشكّ في أن اجتماع خبرات هؤلاء المؤلفين قد أغنت هذا المعجم، وإن كان شأنه شأن كل عمل إنساني"(40).

أما المعجم اللساني الشامل الموحّد(41)، والذي يقوم على تصنيفه وإخراجه الدكتور سمير ستيتية، أستاذ اللسانيات في جامعة اليرموك، فهو خطوة على طريق حلّ معضلة المصطلح اللساني، الذي ما زالت تعتوره عقبات كثيرة على طريق التوحيد، بالرغم من كثرة المعاجم الموضوعة فيه.

وتأتي شمولية هذا المعجم من كونه سيشتمل على كلّ العلوم اللسانية المختلفة(42)، من مثل علم الأصوات بفروعه، وعلم الصرف، وعلم النظم الصوتية، وعلم المعجم، وعلم التراكيب، وعلم الدلالة، وعلم اللغة العصبي، وغيرها من العلوم اللسانية. ويتوقّع أن تكون عدّة مصطلحاته ستة آلاف مصطلح لساني ويزيد.

أما كونه موحّداً، فلأنه سيشير إلى التعريبات التي كان بعض أصحاب المعاجم من العرب، قد وضعوها أو اقترحوها في معاجمهم، عندما يكون الفارق بين النظير العربي عند صاحب المعجم وأصحاب المعاجم السابقة كبيراً. ويوم يصدر مثل هذا المعجم فسوف يكون عوناً للدارسين في الوقوف على معاجم متعددة في معجم واحد، مما يسهل عملية البحث واستغلال الوقت بصورة أكبر.

ولكن، ماذا بعد؟ وإلى أين نتجه؟

ومتى سيصبح اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية مجمعاً واحداً؟

ولماذا لا يكون مكتب تنسيق التعريب مؤسسة لغوية علمية قومية بديلاً للمجاميع اللغوية، التي غدت في مواقعها عقبة في طريق المصطلح الموحّد، كونها ما استطاعت خلال هذه الفترة الطويلة من تحقيق أهدافها؛ بل إن مجمع دمشق في فترة وجيزة من تأسيسه، استطاع أن يجمع الأقلام ويوحّد ألسنة الناس في لغة العلم والمصطلح، أكثر من جهود كبيرة تبذل اليوم في غير طائل!!!

إذن، كيف سنعود بالعربيّة لغة علم وحضارة ونحن انسلخنا من عروبتنا ولبسنا أثواب غيرنا؟

ما الذي حدا بالخلفاء أن يكونوا حريصين على عالميّة اللغة يوم أنشؤوا المكتبات ودور الترجمة؟

ولماذا كان يكافأ العلماء وتكون لهم حظوة ومكانة في بلاطاتهم؟

وهل سيفكر ساسة اليوم بجدوى العربية في التعليم الجامعي؟

أهو عيب أن يكون فينا قيد أنملة من عروبة، أم هي عوامل خارجية فوق إرادتنا، تحركنا كيف تشاء؟!!

ومتى ستوظّف السفارات العربية أجهزتها لخدمة العربية، كما الأقوام يخدمون لغاتهم؟!!

وهل ستفعّل جامعة الدول العربية دور مكتب التنسيق التابع لها عن طريق أجهزتها ودوائرها المختلفة؟

ومن المسؤول في النهاية عن هذا الشتات الذي يعصف بنا وبلغتنا المجيدة، لغة العلم والحضارة؟

إنها مسائل مرتبكة بعقيدتنا وديننا، فإذا ما وجدت العقيدة ولم تفرّغ من مضمونها، فساعتئذ سيكون للعربية شأن آخر. لله كم من جهود بذلت، وأموال صرفت، وأقلام رفعت، وصحف جفت، وعيون عشيت، وقامات تقوّست، دون أن تكافأ بردّ جزء من جميلها إليها. ولو بقيت هذه الكفاءات تعمل ليل نهار في غياب دولة وقرار، فلن تؤتي أكلها أبداً.

هوامش البحث

(1) محمد حسن عبد العزيز: مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، ط2، 1988، ص267.
(2) أنور الجندي: الفصحى لغة القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص8.
(3) انظر: عبد الكريم خليفة: اللغة العربيّة والتعريب في العصر الحديث، منشورات مجمع اللغة العربية، عمّان، ط1، 1987، ص214.
(4) (المصطلح الموحد ومكانته في الوطن العربي): مجلة اللسان العربي، الرباط، ع27، 1986، ص81.
(5) إبراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر (الموسوعة الصغيرة 105)، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982، ص111.
(6) محمد رشاد الحمزاوي: العربية والحداثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1986، ص99.
(7) ص112- 113.
(8) اعتمدت في نقل معلوماتها على كتاب الدكتور السامرائي (113- 117) السالف الذكر.
(9) السامرائي: العربية تواجه العصر، ص123.
(10) العربية والحداثة، ص108.
(11) العربية تواجه العصر، ص123- 124.
(12) العربية والحداثة، ص108.
(13) المصطلح الموحد، مرجع سابق، ص83.
(14) (في المصطلح العربي: قراءة في شروطه وتوحيده)، مجلة التعريب، دمشق، ع20، 2000. نقلاً عن
(http://www.acatap. htmlplanet. Com/arabiazation- j/accessories/jour-3. htm
تاريخ الدخول 2003/10/15م.
(15) المرجع السابق.
(16) المرجع السابق.
(17) علي القاسمي: (المصطلح الموحّد)، ص84.
(18) السابق، ص84.
(19) أحمد مختار عمر: (المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية)، عالم الفكر، الكويت، م20، ع3، 1989، ص13، 12.
(20) (نحو معجم لساني شامل موحّد)، أبحاث اليرموك، إربد، م10، ع2، 1992، ص169.
(21) انظر: محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ص29، هامش1.
(22) نحو معجم لساني شامل موحد، ص163، 164.
(23) المرجع السابق، ص168
(24) اللغة العربية والتعريب في العصر الحديث، ص218.
(25) السابق، ص50.
(26) من حاضر اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971، ص101، 102.
(27) السابق، ص116.
(28) المرجع السابق، ص73.

(29) السابق، ص71.
(30) السابق، ص70.
(31) المصطلح الألسني العربي وضبط منهجه، ص20– 21.
(32) السابق، ص21.
(33) موقع مكتب تنسيق التعريب
/(http://WWW. Arabization. Org. ma/nachaa.asp)
تاريخ الدخول: الثلاثاء، 23 كانون الأول، 2003م.
(34) المرجع السابق.
(35) المرجع السابق.
(36) المصطلح الموحد، مرجع سابق، ص87.
(37) المصطلح الموحد، ص87– 89.
(38) موقع مكتب تنسيق التعريب
/(http://WWW. Arabization. Org. ma/nachaa.asp)
تاريخ الدخول: الثلاثاء، 23 كانون الأول، 2003م.
(39) المصطلح الموحّد، ص91
(40) نحو معجم لساني شامل موحد، ص173.
(41) انظر: السابق، ص175– 179.
(42) المرجع السابق، ص176

مصادر البحث ومراجعه

الكتب

1. إبراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر (الموسوعة الصغيرة 105)، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982.
2. أنور الجندي: الفصحى لغة القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
3. سعيد الأفغاني: من حاضر اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971.
4. عبد الكريم خليفة: اللغة العربية والتعريب في العصر الحديث، منشورات مجمع اللغة العربية، عمّان، ط1، 1987.
5. محمد حسن عبد العزيز: مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، ط2، 1988.
6. محمد رشاد الحمزاوي، العربية والحداثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1986.
7. محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت.

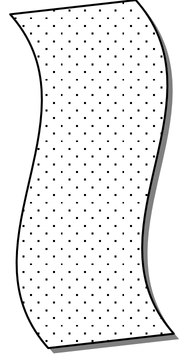
الدوريات:

8. أحمد مختار عمر: (المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية)، عالم الفكر، الكويت، م20، ع3، 1989.
9. سمير ستيتية: (نحو معجم لساني شامل موحد)، أبحاث اليرموك، إربد، م10، ع2، 1992.
10. علي القاسمي: (المصطلح الموحد ومكانته في الوطن العربي): مجلة اللسان العربي، الرباط، ع27، 1986.

الشبكة العالمية:

11. علي الحمد: (في المصطلح العربي: قراءة في شروطه وتوحيده(، مجلة التعريب، دمشق، ع، 2000م،. نقلاً عن: (http://www.acatap.htmlplanet.com/arabiazation- j/accessories/jour-3. htm).
12. موقع مكتب تنسيق التعريب

(http://WWW.arabization.org.ma/nachaa.asp)



21

تناص شعر بدوي الجبل مع القرآن الكريم

عصام شرتح - سورية

مقدمة:

إن التناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن الماضي، حين استخدمته الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا، وعرَّفته بقولها: "إنه أحد مميزات النصّ الأساسيَّة، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقه عنها أو معاصرة لها"(1). وهذا يعني أن كلَّ نص لاحق منبثق من هيولى النصوص السابقة، لأنَّ "كل نصٍّ يتوالد؛ يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية، التي تمتصّ النصوص بانتظام، وبثّها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النصّ، لتشكِّل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى"(2).

ولا بُدَّ أن نشير إلى أنَّ التراث الديني كان مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري لدى معظم الشعراء. وهذا ما يؤكده الدكتور علي

عشري زايد في قوله: "وإذا كان الكتاب المقدَّس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم فإنّ عدداً كبيراً منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، حيث استمدوا من هذه

المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محوراً لأعمال أَدبيَّة عظيمة"(3). ويتابع قائلاً "ليس غريباً أيضاً أن يكون الموروث الديني مصدراً أساسياً من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدوا منها شخصيات تراثية، عبَّروا من خلالها عن بعض جوانب من تجاربهم الخاصة"(4). ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، وداعماً لاستمراره في ذاكرة الإنسان وحافظته.

البحث:

تتوزع ظواهر التناص مع القرآن الكريم . عند البدوي . على عدَّة نقاط وتشمل عدَّة محاور ؛ لكل منها دوره، وأهميته في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية، أو رؤية معينة؛ وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة، بحيث تتضافر، وتتفاعل المحاور في النص مع هذه الظواهر، فتعطي التناص قيمة دلالية خاصة، تنمُّ على إدراك البدوي، واستشرافه لموروثه الديني، وفي مقدمته القرآن الكريم.

ونشير إلى أَن تمثُّل النصّ القرآني في شعر البدويّ، قد يأتي جلياً تارة، وخفيّاً تارة أخرى، وقد يأتي موافقاً للنصّ القرآنيّ تارة ومخالفاً له تارة أخرى. أما التمثُّل القرآني الذي جاء على الموافقة . فإنه في أحيان أخرى . يأتي متحرراً تماماً من هذه الموافقة، ليدخل في

علاقة ضديّة تعني الموافقة والمخالفة على صعيد واحد، يقول البدوي في قصيدته "تحية وفاء" الأبيات التالية:

"إنْ تهتفِ الشامُ ميخائيل: أنْجَدَهَا
كأنَّهُ قَدَرٌ يُحْمَى به القدرُ

إذا الوجُوهُ عَنَتْ لليأسِ حالِكَةً
أَضاءَ في وجهِكَ الإيمانُ والظفرُ

عَفَفْتَ عن قُدرةٍ عَصْمَاءَ بازخة
وربَّما عَفَّ قومٌ وما قدِرُوا"(5)

إن الشاعر يتمثل قوله تعالى: ﴿وَعَنَتِ الوُجُوهُ للحيِّ القَيُّومِ، وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً﴾(6). وقوله تعالى: ﴿وأمَّا الذينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُم فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُم فيها خَالِدونَ﴾(7).

والمفارقة تتفجَّر من خلال المخالفة التصويرية بين النصين "القرآني والشعري"، فالشاعر استدعى لغة الآية القرآنية بمضمونها الفكري، ووظَّفها في إطار بنائي أو إيقاعي مخالف تماماً للنصّ القرآني، من ناحية: "السبب والإيجاب"، وذلك على النحو التالي:

أ) النصّ القرآني: ﴿وَعَنَتِ الوجُوهُ للحيِّ القيُّوم﴾ موقف إيجابي قوي، يتمخَّضُ عنه إحساس بالإجلال والتقدير والعبودية المطلقة لله سبحانه وتعالى.

ب) النصّ الشعريّ: ﴿إذا الوُجُوهُ عَنَتْ لليأسِ﴾ موقف سلبيٌّ هشٌّ، يتمخَّضُ عنه إحساس بالضعف وهشاشة الموقف والاستسلام.

لقد عمد الشاعر في تمثُّله للخطاب القرآنيّ، إلى توجيه قوَّة ضاغطة على المتلقي، بالتعامل

مع هذا التمثُّل، واستشفاف عناصره، القائمة على المماثلة والمخالفة معاً، ممَّا يدفعه إلى استحضار الخطاب "القرآني" الغائب أولاً، ثم يرتدّ منه إلى الخطاب الحاضر ثانياً، ثم عقد العلاقة بينهما ثالثاً، وهي علاقة تقوم على التناصّ، حيث عمد الشاعر إلى إدخال أداة الشرط "إذا"، ثم قام بتوظيفها بما يتناسب ورؤيته الخاصة، ومن هنا يتبدَّى لنا أن "النصّ الشعريّ منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات والمراجع والأصداء سابقة أو معاصرة، تتجاوز النصّ من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة"(8).

والملاحظ أنّ التناصّ مع القرآن الكريم في شعر البدويّ، يغلِّف لوحة قصائده حيناً ويتخلَّل حناياها حيناً آخر، فهو في أبسط أشكاله تضمين لكلمة أو جملة، أو فكرة، أو حادثة، أو آية، أو مجموعة آيات، وذلك ما يكشف عنه استقراؤنا لقصائده الشعرية كاملة على النحو التالي:

أولاً . اقتباس مفردات، مئة وثلاث وخمسون مفردة في 31 قصيدة.

ثانياً . اقتباس تراكيب: خمس وعشرون مرة في ثلاث وعشرين قصيدة.

ثالثاً . اقتباس جزء من آية ست عشرة مرة في عشر قصائد.

رابعاً . اقتباس أكثر من آية واحدة تسع مرات في أربع قصائد.

خامساً . اقتباس خاصية قرآنية أو حادثة، أو قصة ثلاث مرات في ثلاث قصائد.

أَوَّل الظواهر التناصّيّة مع القرآن الكريم، التي نرصدها في هذا القسم، ظاهرة اقتباس المفردات القرآنية، التي يمكن اعتبارها نوعاً من التمثُّل الإيجابي للنصّ القرآني في النصّ الشعريّ، نتيجة لاتساعها وعمق دلالتها، وقدسيتها في نفس المتلقي.

والملاحظ أنَّ أهم المفردات التي جاءت على هذا النحو كانت بالصيغة الاسمية، إذ بلغ عدها مئة وعشر صيغ منها الأسماء التالية: "شيطانتان، جنَّة، قارورة، مخضوبتان، الملائك، سندس، عسر، الرجيم، الرحيم، العليم، العرش، اللائذ، العذاب، الثواب، أحرار، فرقان، الكوثر... إلخ.

أما المفردات التي جاءت على الصيغة الفعلية فبلغ عددها ثلاثاً وأربعين صيغة تكرَّر معظمها عدَّة مرَّات منها الأفعال التالية: "اصطفى، يدني، يقنط، زلزل، عنوا، تشفَّعَ، غفر، تدثر، استوى، انفجر، هلَّل، كبَّر، أُسِرُّ، تُولج... إلخ. ونشير إلى أن بعض المفردات يأخذ طابعاً قرآنياً خالصاً، من هذه المفردات: "زلزل، عنوا، يقنط، الأرائك، الكوثر، الرحيم، العرش، المستقيم"، ولعلَّ أبرز تناص نلمسه على صعيد المفردات . عند البدوي . تناص قصيدته "النبع المسحور" مع سورة الرحمن، التي نختار منها الأبيات التالية:

"بُرْدُكِ فوقَ الخصرِ جارُ الرُؤَى

فَخَلْفَهُ تَطْفِرُ جِنِّيَّتَانْ

شَيْطَانَتَانِ اصْطَفَتَا جَنَّةً

قد تُؤْنِسُ الجَنَّةَ شَيْطَانَتَانْ

دَارَتْ على الظَمْأَى حُمَيَّا هُمَا

فاللَّهوُ في الجنةِ طَلْقُ العِنَان

يُدْنِيْهُمَا الشوقُ وَلَمْ تَدْنُوَا

فَهَلْ هُمَا نَهْدَانِ أَمْ نَجْمَتَانْ
تموجُ ألحانُ الصبَا فيهما
كأنَّما نَهْدَاكِ أُغْرودَتَانْ
عُشَّانِ لا للطيرِ بل للهَوَى
عُشَّانِ، بل للمسكِ قاروْرتَانْ
عِنْدِي طيوبٌ لكِ أَعْدَدْتُهَا
عطرُ لُبَانَاتِي وعطرُ البَيَانْ
رشَّا على حُسْنكِ ريَّاهُمَا
فَهَلْ دَرَى عِطْرَايَ ما يَفْعَلاَنْ
حُسْنُكِ عِطْرُ العطر في جَنَّتِي
على غِنَاهَا ولُبانُ اللبانْ
عيناكِ بَحْرٌ حينَ أَغْفَى انْحَنَتْ
فَلَمْلَمَتْ أَحلامَهُ الضِّفَتَانْ
تَغْفُو بعينيكِ طُيوفُ المُنَى
عَيْنَاكِ للأشواقِ أُرجوحَتَانْ
قَلْبِي وقِرْطَاكِ حَلِيْفَا ضَنَىً
أَلَمْ يَئِنْ أَنْ يَتْعَبَ الخَافِقَانْ
وخُصْلَتَانِ اِرْتَاحَتَا في يَدِي
من الدُجَى المخمورِ مَسْكُوبَتَانْ
كَتَبْتُ (بسمِ اللهِ) فالطرسُ مِن
عَدْنٍ (وبسْمِ اللهِ) حُوريَّتَانْ"(9)

نلاحظ اعتماد الدفقة الشعريَّة على المفردات القرآنية كأداة لإنتاج الدلالة، إذ تزدحم الدفقة ببعض الملفوظات القرآنية المشتقة من سورة الرحمن: ﴿وَمَنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ، فبأَيِّ آلاءِ ربكما تُكَذِّبان، مُدْهَامَّتَان﴾... إلى آخر السورة: ﴿حُورٌ مَقصوراتٌ في الخيام، فَبِأَيِّ آلاءِ ربِّكُمَا تُكَذِّبان، لم يَطْمِثهُنَّ إنْسٌ قَبْلَهُمْ ولا جَانٌّ﴾(10). فالشاعر استعان بصيغة المثنَّى، ليوحي من خلالها للقارئ بالتداخل مع النصّ القرآني، وهذا ما تبدَّى في المفردات التالية: "نجمتان، والخافقان، والأرجوان، الجنتان، وشيطانتان، وقاروتان، وأغرودتان، وحوريتان"... إلخ.

وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد استقى قافيته، بإيقاعها و دلالتها من سورة الرحمن، من خلال بعض المفردات، التي أضافت إلى قصيدته إيحاءات جديدة، شكَّلت بنية كليَّة، تنتمي في جذورها إلى النصّ القرآني، ومن هنا نجد فاعلية التداخل بين مفردات سورة الرحمن ونصّ البدويّ، ليخلق البدويّ فضاء صوفيّاً خاصاً به، لا يكتفي فقط بتضمينه مشاعره وأحاسيسه، وإنما ضمَّنه معاني وألفاظاً وأفكاراً قرآنية، تكشف عن نزعته الصوفية ومدى تعلقه بالذات الإلهية. ومن هنا يمكن القول: إن المفردات القرآنية أشبه بإشارات منشِّطة قادرة على استدعاء الصورة الذهنية، لأنَّ الإشارة "عبارة عن مُهَيِّج يُسَمِّيْه علماء النفس مُنَشِّطاً"(11). من هذا المنطلق شكَّلت الكلمة القرآنيّة في نصّ البدويّ بؤرة دلالية، استقطبت الإيقاع والبناء في آن، لهذا كان تمثُّل القرآن في هذا النصّ جلياً أمام القارئ.

وثمَّة نصوص شعريَّة أخرى يقوم البدوي فيها باستحضار عدد لا يستهان به من المفردات القرآنية . ذات صبغة قرآنية . وخاصة في نصوصه الشعريَّة ذات المنحى الصوفيّ، منها هذه

المفردات التي وردت في قصيدته: "ما شأن هذا الأشعث الجواب"، و"إشراك، ومتاب، وآثام، واليمنى، والأعتاب، والحساب وكتاب، ونسك، وثواب، ووزر، وقيامة، وجبَّار، والسماوات العلى، وجلالة، والمحراب، وقدسيّ، والتُّقى، والأزلام، والأنصاب، وعفَّة، ونور، ورحمة والوحي، وشافع، وسجدتُ، وعبدتُ، وتخشعُ، ووسَّدتُكَ، وطهَّرْتُ.."(12).

وهكذا يمكن القول: إن الكلمة القرآنية، ذات إشعاعات ودلالات لا تختفي رغم توظيفها في السياق الشعريّ لدى البدويّ، لأن الكلمة "تُقَدِّم عنصراً دلالياً"(13)، وهي تمثِّل في النصّ القرآنيّ طاقة دلالية، تشع بإيحاءات متعدِّدة.

أما المحور الثاني من محاور التناص مع القرآن الكريم، فيتعامل مع التراكيب لا المفردات، أي أن بعض التراكيب القرآنية تدخل إلى نصّ البدوي، وتأخذ نمطاً من التعبير، وقدراً من الإيحاء، يوجِّهها الشاعر توجيهاً آخر من خلال تركيبها الدلاليّ الجديد، عن طريق نقل الصياغة من دائرة الحقيقة إلى المجاز، وهذا ما يعكسه قوله في قصيدته "حنين الغريب"، التي نقتطف منها الأبيات التالية:

"ويا رَبِّ قَلْبِي ما عَلِمْتَ مَحَبَّةً
وعِطْرٌ ووهجٌ من سناكَ صَمِيمُ
وآمنتُ حتَّى لا أَرُوم لبانَةً
تُخَالِفُ ما تختارهُ وتردمُ
جَلاَ نُورِكَ الدُنْيَا لعينيَّ وَسِيْمةً
فَلَمْ يَبْقَ حتَّى في الهمومِ دَمِيْمُ
وَسَلَّمْتُ أَمْرِي لا من اليأسِ بَلْ هَوَىً
أصيلٌ وإرثٌ طَاهِرٌ وأرومُ
فَرَرْتُ إلى قَلْبِي من العقلِ خَائِفاً
كماَ فَرَّ من عَدوى المريضِ سَلِيمُ
تألَّهَ عقلٌ أَنتَ . يا ربِّ . صُغْتَهُ
وكادَّ يَردُّ الميتَ وهو رَمِيمُ
وضاقَتْ بهِ الدُنْيَا ففي كلِّ مُهْجَةٍ
هَوَاجِسُ من كُفْرَانِهِ وَغُمُومُ
وأَبْدَعَتْ هَذَا العقلَ نُعْمَى قَطافَهَا
فنونٌ كأَطيابِ الهَوَى وعلُومُ
تَزِفُّ حضاراتٌ عليهِ وضيئةٌ
وخيرٌ كإغداقِ السماءِ عَمِيمُ
وغَرَّدَ في عَدْنٍ لحورِكَ شَاعِرٌ
وغَازَلَ أسرارَ السماءِ حَكِيمُ
فَمَا بَالُ هَذَا العقل جُنَّ جنونُهُ
فَرَدَّ مَلاكَ الطُهْرِ وهو أَثِيمُ
وَزَلْزَلَ مِنهُ البرّ والبحرُ كافرٌ
بنعماكَ موهوبُ الحتوفِ غَشُومُ"(14)

تتجلَّى في هذه الأبيات فاعلية الامتصاص الشعري لبعض التراكيب القرآنية، وظَّفها البدوي، بصياغة جديدة، ممَّا أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميّز، فالتناصّ . هنا . لم يعتمد التضمين المباشر أي "التضمين اللفظيّ" أو "الوظيفيّ"، وإنما اعتمد في تضمينه على نوع من التمثّل

الرمزيّ أَو الخفيّ لبعض التراكيب والمفردات القرآنية، بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة، تمكّنه أَن يستجلي النصّ الشعري، ومدى تأثره بالنصّ القرآني، ومدى استقطابه لبعض اللمحات والومضات القرآنية، التي توسّع فضاء قصيدته، وتغني تجربته كلَّها، لكنَّ "استشفاف النصوص الخارجية [النصوص السابقة] . عملية صعبة في كثير من الأحيان، وبخاصة إذا كان النصّ محبوكاً وفيه حذق الصنعة"(15). وهذا ما نجده في معظم نصوص بدويّ الجبل الشعريَّة.

إنَّ ما يميِّز الشعر في تناصّه هذا هو اعتماده على الطاقة الكامنة للتضمين الرمزي، من خلال فاعلية التداخل بين المستويين القرآنيّ والشعريّ، وذلك بتوليد بعض الشذرات والومضات والتضمينات القرآنية، التي تسهم في تكثيف الدلالات والإيحاءات المتتالية، كما في قوله:

"جَلاَ نُورُكَ الدُنْيَا لعينيَّ وسيمةً

فلمْ يَبْقَ حتى في الهمومِ دَمِيمُ"

هنا يتبدَّى لنا أَن الشاعر يستشف قوله تعالى: ﴿اللهُ نُورُ السَمَاوَاتِ والأَرضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيْهَا مِصْبَاحٌ...﴾(16). وقوله تعالى: ﴿وأَشْرَقَتِ الأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا، وَوُضِعَ الكِتَابُ، وَجِيءَ بالنَّبِيين والشُّهَدَاءِ، وَقُضِيَ بَيْنَهُم بالحَقِّ وهُم لا يُظْلَمُونَ﴾(17). إنَّ هذا الاستحضار يُعَمِّق الدلالة، ليس من ناحية اللفظ فقط، وإنّما من ناحية المعنى أو الأثر الذي يحدثه في النصّ، فالشاعر وصل بقوله ذاك إلى قمة التصوف والاستغراق الروحي، فالذي يعرف نور الله تهون عليه المصائب والهموم والآلام، بل تصبح هذه الهموم . بكل ما فيها . منبعاً للنور والرضى بالبلاء.

وتتأكَّد فاعلية التمثُّل الشعري . بكل جليّ . لبعض التراكيب القرآنية، عبر شبكة العلاقات المتطابقة والمتباينة والمتقاطعة بين النصين "القرآني والشعري" على المستويات كافة؛ وهذا ما يعكسه قوله:

"تألَّه عَقْلٌ أَنْتَ يا رَبِّ صُغْتَهُ

وكادَ يَرُدُّ الميِّت وهو رَمِيمُ"

الذي يستحضر قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَنَسِيَ خَلْقَهُ، قَالَ مَنْ يُحْيِيَ العظامَ وهي رَمِيمٌ، قل يُحْيِيْهَا الذي أَنْشَأَهَا أَوَّل مرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ﴾(18).

يضاف إلى ذلك أيضاً استحضاره لقوله تعالى: ﴿وَعَدَ اللهُ المُؤْمِنِيْنَ والمُؤْمِنَاتِ جنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدَيْنَ فِيْهَا، وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً في جَنَّاتِ عَدْنٍ، وَرِضْوَانٌ من اللهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُو الفوزُ العَظِيمُ﴾(19).

وهذا ما تَمَثَّل في قوله:

"وَغَرَّدَ في عَدْنٍ لِحورِكَ شَاعِرٌ

وغَازَلَ أَسْرَارَ السماءِ

ثم أخيراً يستحضر قوله تعالى: ﴿إذا زُلْزِلتِ الأَرضُ زِلْزَالَهَا﴾(20). وهذا ما يعكسه قوله:

"وَزَلْزَلَ مِنهُ البرّ والبحر كافرٌ

بنعماكَ مَرهُوب الحتوفِ غَشُومُ"

يلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب التقابل بين الكلمات، والتراسل بين التراكيب في قالب تقابليّ تكامليّ في آن. فالشاعر يقابل بين القلب والعقل دون أن يرجح أحدهما على الآخر، ثم يتابع موكب الصور، التي ركَّبَها للدلالة على

تكاملها معاً، وأثر كلّ منهما في دورة الحياة. وهذا ما يؤكِّده قوله:

"**وغَرَّدَ في عَدْنٍ لِحُورِكَ شاعِرٌ**

وغَازَلَ أَسرارَ السماءِ حَكِيْمُ"

فالتقابل قائم على التركيب بين دور الشاعر، ودور الحكيم، الشاعر الذي يخاطب القلب والمشاعر، وأفرد لذلك لفظة "الحور"، والحكيم الذي يخاطب العقل والفكر، وأفرد لذلك التركيب الإضافي "أسرار السماء"، ومن هنا يتبدَّى لنا التداخل أو التلاقي علي أشدَّه بين التركيبين القرآن والشعر في قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ يُحْيَي العِظَامَ وهي رَمِيمٌ﴾.

إنَّ السؤال بـ"من" هنا يفتح المجال للتحكيم العقلي، لتأكيد دور العقل في الوصول إلى حقيقة الأشياء وجوهرها الوجوديّ، لذلك قال الشاعر:

"**تألَّه عَقْلٌ أَنْتَ . يا ربِّ .**

صُغْتَهُ وكادَ يَرُدُّ الميتَ وهو رَمِيْمٌ"

مؤكِّداً قدرة العقل . على سبيل المجاز . في تغيير الأشياء وتحويلها.

ومن هنا يمكن القول: إنَّ التناصّ في هذه الأبيات، جاء رمزياً لم يخدم فاعلية الصور بشكل مباشر، وإنما جاء نداءً واستجابة لتأكيد الموقف الشعري، وشحنه بدلالات إضافية من ناحية، وجاء تعبيراً عن نزعة الشاعر الصوفية، ومدى تضمينه لبعض المفردات والتراكيب القرآنية من ناحية ثانية. وهكذا نجد أن العمل الشعري إذا ما استطاع أن يكون معبراً في عيون المتلقي وإحساسه فذلك بفضل: "وجود دلالات وقيم صادرة عن تجارب سابقة، وقابلة لأَن تُصْهر مع الخصائص التي يُقَدِّمها العمل الفنّي"(21).

وثمَّة نصوص شعريَّة أخرى في هذا المحور يقوم بدويّ الجبل فيها، باستخدام بعض الصور المستوحاة من النصوص القرآنية، بغية شحن الموقف والتأثير في المتلقّي.

من ذلك قول الشاعر في قصيدة "كافور".

"**الضَارِعَاتُ إلى السماءِ ولا تُجَابُ ولا تُعَانُ**

كالأُمَّهَاتِ الثَّاكِلاتِ فَعَزَّ شمٌّ واحْتِضَانُ

وأَدَ الهجيرُ بَنَاتِهُنَّ فَكُلُّ رَوْضٍ صَحْصَحَانُ

بَيْنَ السماءِ وبَيْنَها ثديُ الأُمومةِ واللبانُ

نسيتْ أُمُومَتَها السماءُ فَمَا يُلِمُّ بِها حنانُ"(22).

يتنامى استدعاء القرآن الكريم فنياً من خلال الصورة، التي استقاها الشاعر من الآية الكريمة: ﴿وإِذَا المَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بأيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾(23). يصوِّر النصّ القرآني هول الجريمة، التي كان يرتكبها الجاهليون في العصر الجاهليّ، بوأد بناتهم في التراب، وهنَّ على قيد الحياة. أمَّا في النصّ الشعري فإنَّ الشاعر يعكس المضمون الدلالي للآية، ويعبِّر عن قسوة الأمهات اللواتي فقدن معنى الأمومة، وتخلَّين عن دورهن الإنسانيّ وحنانُهّن الربانيّ، وهنا استقى الشاعر من التركيب القرآني لفظة (الوأد) = (الموءودة) ليعبِّر عن هول المأساة والظلم الإنساني، وتصوير التناقض الذي تعاني منه النفوس البشريّة. وهكذا يمكن القول: إنَّ التناص أشبه بإشارات أو ومضات جماليّة، "لأنَّ الإشارة الجمالية تتحرَّر من كل اصطلاح، ليلتصق المعنى بالتمثيل. وهذا التحرر يمنح

الإشارة قدرتها على الخلق. لهذا فالشاعر مخترع إشارات أو تعبيرات لعلاقات قيد التشكيل، وإشارات عفوية، في حالة التوالد"(24). ومن هنا فالتناصّ بالتراكيب يُحَقِّق الوظيفة الشعريَّة، لأنَّه يسهم في تأكيد المعنى، وتعميق الموقف، وتوليد الدلالات المتتالية داخل النصّ.

أَما ظاهرة التناصّ في المحور الثالث فتقوم على بعض الإيماءات الدلالية، التي تشير إلى النصّ القرآني إشارات طفيفة، باستدعاء بعض المفردات القرآنية، أو جزء من آية قرآنية، تُشَكِّل دليلاً دلائلياً على تمثّل القرآن الكريم، لأن: "الدليل بطبيعته مكوّن من دالّ ومدلول، يُشَكِّل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكِّل صعيد المدلولات صعيد المحتوى"(25). وهنا يكون الغالب على هذا المحور التداخل أو التقارب الوظيفي بين الآية القرآنية والنص الشعري، وهذا ما تبدَّى في قصيدته "النبع المسحور"، التي نستشهد منها بهذه الأبيات:

"زُلْزِلَتِ الأَمْوَاجُ زِلْزَالَهَا
واحْتَضَنَتْهَا دجنةٌ من دُخَانْ
قَدْ زَجَّهَا العاصِفُ حتى طَغَى
لُؤْلُؤهَا . طوع يَدِي . والجمانْ
وَمِحنةٌ طَالَتْ وأكْرَمْتُهَا
بالصبر حَتَّى مَلَّ دَهْرٌ فَلاَنْ
لا يَقْنَطُ الحرُّ ولا يَشْتَكِي
لكلِّ بَحْرٍ هَائِجٍ شَاطِئَانْ
فَتَّشْتُ عَنْ خَوْفِي فَلَمْ أُلقِهِ
كَيْفَ أَرَى الخوفَ وأَنتِ الأَمانْ"(26)

إنَّ التناصّ . هنا . يعتمد على الاستعارة البنيويَّة أي: "الاستعارة المركَّبة التي تنتج بدورها مشابهات جديدة"(27). فاستعارة الشاعر التركيب القرآني: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾(28) في سياقه الشعري، يفتح المجال الدلالي، لخلق مشابهات من نوع جديد، تُعَمِّق الصورة الشعريَّة المستحضرة، ففي قوله: "زُلْزِلَتِ الأَمْوَاجُ زِلْزَالَهَا"، تقوم الاستعارة على التمثّل التام، من حيث البنية، للنصّ القرآني، لأَنها ترتكز على دليل مزدوج، دليل مرجعي يرجع الصورة إلى عناصرها الأولية أو منبعها الأصلي "القرآن الكريم"، ودليل إيحائي مستنبط يُوَلِّد علاقات ومشابهات جديدة، بين صورة اهتزاز الأرض واضطرابها من جهة أولى، وصورة الأمواج واهتزازها وارتفاعها وانخفاضها من جهة ثانية. وهكذا اعتمد الشاعر في تناصّه على الاستعارة البنيوية، باعتبارها الأقدر على تمثّل عناصر الصورة المستوحاة؛ وهذا ما تبدَّى في قوله أيضاً: "واحْتَضَنَتْهَا دجنةٌ من دُخَانْ"، إذ اعتمد في رسم الصورة على الاستعارة البنيوية المستوحاة من الصور القرآنية: ﴿فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السماءُ بِدُخَانٍ مُبِيْنٍ﴾(29): للتعبير عن شدَّة الموقف وهول الصورة التدميرية المستحضرة.

ونلاحظ أنّ قول الشاعر في البيت الرابع:

لا يَقْنَطُ الحرُّ ولا يَشْتَكِي
لكلِّ بَحْرٍ هَائِجٍ شَاطِئَان"

يستدعي الآية القرآنية: ﴿قُلْ يا عِبَادِي الذين أَسْرَفُوا على أَنْفُسِهِمْ لا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللهِ، إِنَّ الله يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيْعَاً، إِنَّهُ هُوَ الغَفُورُ الرَحِيْمُ﴾(30).

نقرأ وراء التناص السابق مقدرة البدويّ الفنيَّة

على إدخال النصّ القرآني إلى سياقه الخاص، وتحميله دلالات وإيحاءات جديدة، تتفق وتجربته الشعرية، لهذا نجد أنَّ تناصّ قوله ذاك قائم على التمثّل الإيجابي للآية القرآنية المستدعاة، التي تمثّل موقفاً تحريضياً "ديناميا" للرفض والتمرد وعدم الاستسلام والقنوط. وهنا يتلاقى النصّان القرآني والشعري في وحدة الرؤية والدلالة معاً، اللتين تعبِّران عن موقف الرفض والتمرد على الواقع المعيش.

وهكذا نستنتج أنَّ البدوي يستعير بعض التعابير القرآنية، لخلق نوع من التداخل والانسجام بين نصوصه الشعريَّة والتعابير القرآنية، عبر محاور متناقضة تارة، ومتوازية تارة أخرى، نظراً لكثافة الرؤية التي تمثِّلها، واحتشاد النماذج التراثية، المتعدّدة الرموز والإشارات، التي يستلهمها، ويحمِّلها بفيض هائل من الدلالات المعبِّرة عن عصرها وعصرنا معاً.

وتتبلور الدلالة التناصِّيَّة على أشدَّها في المحور الرابع، نتيجة لاعتماده على المفردات والتراكيب من ناحية، واستدعائه لسلسلة من الآيات القرآنية، ذات الأبعاد الإنسانية المتعدِّدة من ناحية ثانية. وهنا تكتنز الدفقة الشعريَّة بمجموعة تناصَّات، وإشارات دلالية، يتم فيها حضور الخطاب القرآني حضوراً جماعياً، لشحن العبارة بكمٍّ هائل من القداسة والإيحاء، يقول البدوي:

"فَيَا وَارِدِي ماءَ الشآمِ رَوِيْتُمُ

فللَّهِ ما أَصْفَى ولله ما أَهْنى

ويا نَاظِرِي غَيْدَ الشآم نَعِمْتُمُ

فللَّهِ ما أَبْهَى ولله ما أَسْنَى

ولا تَقْنَطُوا من بَارِقِ الفوزِ إنَّني

أرَى الفوزَ مِنكُمْ قَابَ قَوْسِين أَو أَدْنَى

***

لَئِنْ أُطْفِئَتْ . يا مَيُّ نِيْرانُ يَعْرُبٍ

هَوَانَاً فإنَّا سَوفَ نُضْرِمُهَا إنَّا

ولا بُدَّ مِنْ يَوْمٍ أَغرَّ مُحَجَّلٍ

تطيرُ الجبالُ الراسِيَاتُ به عَهْنَا

يُصَافِحُ فيهِ قَائِمَ السيفِ خَالِدٌ

فَيَضْرِبُ حَتَّى يُكْسَرَ السيفُ أَو يُحْنَى

وَكَمْ في بُطُونِ اليَعْرُبِيَّاتُ خَالِدٌ

سَيُرْجِعُ ظَهْرُ الأَرضِ مِنْ حَنَقٍ بَطْنَا"(31)

يشي أسلوب البدويّ . في هذه الأبيات . بغزارة الدلالات الشعريَّة وتكثيفها وابتعاد المسافات فيما بينها، نتيجة لتعدد مظاهر الاستدعاء، وازدياد كثافته، حتى يصل إلى ثلاث آيات دفعة واحدة، وهذا ما يعكسه قوله:

ولا تَقْنَطُوا مِنْ بَارِقِ الفَوْزِ إنَّني

أَرَى الفوزَ مِنْكُم قَابَ قَوْسِيْن أَوْ أَدْنَى

حيث يستدعي قوله تعالى: ﴿قُلْ: يَعِبَادِيَ الَّذِيْنَ أَسْرَفُوا على أَنْفُسِهم لا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللهِ...﴾(32). وقوله: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَينِ أَوْ أَدْنَى﴾(33). وقوله: ".... وَمَنْ يُطِعْ اللهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ فَازَ فَوْزَاً عَظِيْمَا﴾(34). هنا حَمَّل الشاعر قوله ذاك بمضامين قرآنية لثلاث آيات

دفعة واحدة؛ وكلّ آية لها خصوصية، ووظيفة مرجعيّة، يحقّق الشاعر من خلال استحضارها ارتقاءً في مستويات الدلالة وتعميق الرؤية، فالشاعر جمعها في سياق واحد، هو سياق "التفاؤل . الفوز . الأمل"، وهو بذلك يستشفّ أبعاد هذه الآيات ومضامينها، ليبلور رؤيته الصوفيَّة.

وهكذا ينتقل شاعرنا بتناصّه من شكل إلى آخر ضمن القصيدة الواحدة؛ وبشكل أدق ضمن البيت الشعري الواحد؛ وهذا ما تبدَّى في قوله:

ولا بُدَّ من يومٍ أغرَّ مُحَجَّلٍ

تطير الجبال الراسياتُ به عَهْنَا

إذ يستحضر قوله تعالى: ﴿وَتَكُونُ الجبالُ كالعِهْنِ المَنْفُوشِ"(35). فالتقارب والتداخل والتمثّل قائم في اللفظ والدلالة بين النصّين الشعري والقرآني، لهذا وظَّف البدويّ مضمون الآية القرآنية، بما يتناسب وسياق الآيات السابقة في خطّ من الالتزام والتمحور حول موضوعه وهدفه، وهو التفاؤل بالمستقبل والتطلع للخلاص. وهذا ما تجلّى في قوله:

"وَكَمْ فِي بُطُونِ اليَعْرُبِيَّاتُ خَالِدٌ

سَيُرْجِعُ ظَهْرُ الأَرْضِ مِنْ حَنقِ

ويلاحظ أنَّ الخطاب الشعري لا يكتفي بهذا التمثُّل الدلالي والصياغي، بل إنه يلجأ إلى نوع من التمثُّل الشكلي، الذي يستحضر الوزن والإيقاع القرآني في تقابلاته الحواريَّة على المستوى البنيوي أو الداخليّ، يقول البدويّ:

"كَافُورُ قَدْ عَنَتِ الوجُوهُ فَكَيْفَ لا يَعْنُوا البَيَانُ

كافورُ أَنْتَ خَلَقْتَهُم كُوْنُوا . هَتَفْتَ بِهم . فَكَانُوا"(36).

يتكئ هذا البناء . إيقاعياً . على قوله تعالى: ﴿وَعَنَتْ الوُجُوهُ للحيِّ القَيُّوم، وقد خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً﴾(37). وقوله: ﴿إنَّما أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئَاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ، فَسُبْحَانَ الَّذِي بيدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيءٍ وإليهِ تُرْجَعُونَ﴾(38). والواضح أَنَّ هذا التمثُّل يتمُّ على المخالفة، على الصعيد الخارجي "المعنى الظاهري"، بينما يأخذ نمطاً توافقياً على الصعيد الداخلي بمعنى أدق: إنَّ الخطاب الشعري ذاك يمثِّل استجابة للخطاب القرآني، سواء أكانت الاستجابة مباشرة أَم غير مباشرة. فالشاعر في قوله ذاك يسخر من كافور، ويسخر من قدرته الموهومة في تغيير الأشياء وتحويلها، لذلك فالبناء يأخذ نمطاً توافقياً مع الآية المستحضرة، على الصعيد الباطني العميق، ويأخذ نمطاً مناقضاً أو مخالفاً على الصعيد الظاهري، وذلك بإسناد الفعل "خلق" إلى كافور، وهذا ينافي الحقيقة، وينافي قصد الشاعر، لأَن الشاعر أراد أن يثبت النص القرآني، فاعتمد أسلوب السخرية والتهكم، بإسناد أشياء خارقة إلى كافور على سبيل السخرية وليس على سبيل التعظيم والتقدير.

أما على الصعيد الشكليّ أو الإيقاعي فيتوافق النصّ الشعري مع النص القرآني، من خلال استحضار الصيغة القرآنية كما هي دون تغيير يُذْكَر، وهذا ما تبدَّى في قوله: "كُونُوا . هَتَفْتَ بِهم . فَكَانُوْا"، الذي يتوافق مع قوله تعالى: ﴿كُنْ فَيَكُون﴾، ومن هنا نلحظ كثافة الاستدعاء وغاياته ووظائفه، وهذا يدلّ على رهافة إحساس عند البدويّ، إذ جعل من النصّ القرآني مرجعاً أساسياً لنصوصه، استمدَّ من قيمه وروحانيته الشيء الكثير، مما دفعه لمزيد من التمثل والتأثر بمعانيه في تراكيبه ومفرداته وصوره، وبهذا أغنى

الشاعر قصائده بمعين لا ينضب من الصور والأخيلة التي استقاها، وأضفى عليها لوناً جديداً من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية التي يمثِّلها أو يطرحها في قصائده.

أما المحور الأخير فيقوم على اقتباس خاصيَّة قرآنية، أو حادثة، أو قصة، على معنى أنّ الخطاب الشعري لا يتمثَّل مفردة فقط، أو تركيباً ما، أو آية بعينها، وإنما يتمثَّل قصة أو حادثة قرآنية، أو معجزة إلهية، ذات شأن هام في الإسلام، وهذا ما تجلَّى في قصيدته: "يا وحشة الثأر"، التي نستشهد منها بهذه الأبيات:

"تَاجَى على الطُور مُوسَى والندامُ لنا

فَكَيْفَ أَغْفَلَ مُوسَى حَيْنَ نَاجَانَا

إن آنَسَ النارَ بالوادِي فَقَدْ شَهدتْ

عَيْنِي من النهبِ القدسيِّ نِيْرَانَا

نُطِلُّ من أُفُقِ الدُنْيَا على غَدِهَا

فَتَنْجَلِي الراسياتُ الشمُّ كُثْبَانَا

وأيُّ نُعْمَى نُرَجِّيْهَا لَدَى بَشَرٍ

واللهُ قَرَّ بَنَا مِنْهُ وأَدْنَانَا"(39).

الواقع الشعر للأبيات وسياقها، يدلان على أنّ البدوي لم يتخذ الإشارات والمضامين القرآنية غاية بحدِّ ذاتها؛ وإنما قصد من ورائها استشفاف قصة النبي موسى ـ ومناجاة الله سبحانه وتعالى له ـ في الوادي المقدَّس، وتعريفه بحقيقة الخلق والكون. ولم يقتصر الأمر على ذلك، وإنما استحضر قصة النبي إبراهيم ـ عليه السلام ـ ومعجزة الله ـ سبحانه وتعالى ـ حين أنقذه من النيران المشتعلة أو اللهب المضطّرم، لذلك أردف لفظة "اللهب" بصفة "القدسيّ" تنبيهاً، وتأكيداً على استحضاره لهذه المعجزة الإلهية، وهذا ما تبدَّى في قوله:

إنْ آنسَ النارَ بالوادِي فَقَدْ شَهِدَتْ

عَيْنِي من اللهبِ القُدْسِيِّ نِيْرَانَا

فالشاعر هنا لم يقصد المعنى الظاهري لقوله تعالى: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوْسَى، إذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بالوَادِي المُقَدَّس طُوْىً﴾(40). وإنما قصد من ورائه استحضار المعجزة الإلهية، التي منَّ الله بها على نبيِّيه موسى وإبراهيم ـ عليهما السلام.

وإذا كان النصّ "لا يُقَدِّم كلّ ما في جعبته على سواد الصفحة؛ وإنما على المتلقِّي أن يلجأ أحياناً كثيرة إلى القيام بعمليات استدلالية بسيطة"(41). فإنه يمكن للمتلقِّي المتعمِّق، أن يلمح تناصّاً منسجماً ومتوافقاً مع قصة سيدنا موسى وإبراهيم ـ عليهما السلام.

ومن مظاهر التناصّ في هذا المحور، استحضار قصة ابني آدم "قابيل" و"هابيل" بغية خلق مفارقة تصويرية، بين ثنائية "الخير/ الشر"، وهذا ما يمثّله في قوله:

"وَأَعَادَ مَطْوِيّ العُصورِ وآدَمَاً

يَحْنُو بأَدْمُعِهِ عَلَى هَابِيْلاَ

مُنِحَ الخُلودَ ولا مُيولَ ولا هَوَىً

فأَبَى وآثَرَ غُرْبَةً وَرَحِيْلاَ"(42)

يستحضر الشاعر في قوله ـ ذاك ـ قصة على درجة كبيرة من الأهمية في صراع الخير والشر، وهي قصة قتل "قابيل" لأخيه "هابيل"، وقد

استلهم الشاعر ـ هذه القصة ـ لخلق مفارقة تصويرية ودلالية في آن، بين الخير المتمثّل برفض هابيل قتل قابيل، والشر المتمثّل بإقدام قابيل على قتل هابيل، وهذا ما نتبيَّنه من خلال قوله تعالى: ﴿واتْلُ عَلَيْهِم نَبَأ ابْنِي آدَمَ بالحقّ، إذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً، فَتُقُبِّلَ من أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قالَ لأَقْتُلَنَّكَ قالَ إنَّما يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ المُتَّقِيْنَ، لَئِنْ بَسَطْتَ إليَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَني مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيْ إلَيْكَ لأَقْتُلَنَكَ إنِّي أَخافُ الله رَبَّ العَالمِينْ﴾(43). ومن هنا نتمثّل الموقف التصويري، الذي يخلقه التناصّ ـ على المستوى البنيويّ، وعلى هذا الأساس يمكن القول: "إن دلالة القصيدة من منظور كونها محرّك اللامباشرة الدلالية ـ تتمُّ عبر الالتفاف، الذي يقوم به النصّ عندما يجري في تيار المحاكاة منتقلاً من صورة إلى أخرى وهكذا..."(44).

ولا يكتفي الشاعر باستحضاره قصة ابني آدم "قابيل وهابيل"، ليدلّ على ثنائية الخير والشرّ فقط، وإنما استحضر ـ بشكل غير مباشر ـ قصة آدم وزوجته عليهما السلام وخروجهما من الجنَّة، بسبب معصيتهما لربِّهما، وهذا ما نستشفّه من قول الشاعر:

"مُنِحَ الخلودَ ولا ميول ولا هوى
فَأَبَى وآثَرَ غَرْبَةً وَرَحِيْلا"

الذي يستحضر ـ بشكل غير مباشر ـ قوله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إليهِ الشَيْطَانُ قَالَ يا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ على شَجَرَةِ الخُلْدِ وَمُلْكٍ لاَ يَبْلَى، فَأَكَلا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الجَنَّةِ وَعَصَى آدمُ رَبَّهُ فَغَوَى"(45).

ومن هنا يمكن القول: "إنَّ فنيَّةَ الأَداءِ الجيّد تشبهُ خَطَّاً معتماً، لا نتبيَّنَهُ ببساطة متناهية، وإنَّما من خلالِ مرورِنا البصريّ والفكريّ على منحنياتِ السياق"(46).

خاتمة:

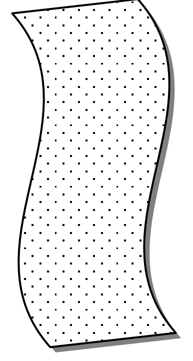
نخلص أخيراً من دراسة التناص ـ عند شاعرنا ـ مع القرآن الكريم إلى النتيجة التالية:

إنَّ البدوي سار في تناصّه مع المعطيات القرآنية، وفق خط خاص، بما يتناسب وتجربته الشعريّة، ممَّا أدَّى إلى تنوّع أساليبه في الاستحضار، إذا لم يقتصر استحضاره على الإشارة القرآنية، أو الإيماءة أو اللفظة، أو الآية، أو التركيب، وإنما تعدَّى ذلك كلَّه إلى استحضار المعجزات والقصص القرآنية وهي جانب ثريّ يمدُّ قصائده بنفسه ملحمي أو دراميّ، ينمي فاعلية الحركة والتداخل فيهما على مستوييها اللفظي والدلاليّ معاً.

الحواشي

(1) علوش، سعيد، 1985 . معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، ص 215.
(2) الطعّان، صبحي، 1994 . بنية النص الكبرى، عالم الفكر، مج 23، ع 1+2، ص 446.
(3) زايد، علي عشري، 1997 . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ص75.
(4) المرجع نفسه، ص 76.
(5) الجبل، بدوي . الديوان، ص 552.
(6) القرآن الكريم، سورة طه، الآية (111).
(7) القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية (106).
(8) البقاعي، محمد خير، 1998 . دراسات في النصّ والتناصّيَّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ص 16.
(9) الجبل، بدوي، الديوان، ص 405 . 406.
(10) القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآيات 59 . 68.
(11) جيرو، بيير، علم الدلالة، تر: منذ عيَّاشي، ص 27.
(12) الجبل، بدوي، الديوان، ص 328 . 336.
(13) جاكوبسون، رومان، 1994 . محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، ص 90.
(14) الجبل، بدوي . الديوان، ص 182 . 183. أروم: الأحساب وأصل الشيء.
(15) مفتاح، محمد، 1981 . دينامية النص [تنظير وإنجاز]، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، ص 104.
(16) القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35.
(17) القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية 69.
(18) المصدر نفسه، سورة ياسين، الآية، 78، 79.ط
(19) المصدر نفسه، سورة التوبة، الآية 72.
(20) المصدر نفسه، سورة الزلزلة، الآية 69.
(21) تودوروف، تزفيتان، وبارت رولان، واكسو امبرتو . وانجينو مارك، 1987 . في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ص 84.
(22) الجبل، بدوي، الديوان، ص 149.
(23) القرآن الكريم، سورة التكوير، الآية (8).
(24) جيرو، بيير، علم الإشارة السيميولوجيا، ص 115.
(25) بارت، رولان، 1987 . مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر، اللاذقية ط 2، ص 66.
(26) الجبل، بدوي . الديوان، ص 409 . 410.
(27) لايكوف، جورج، وجونسن، مارك، 1996 . الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، للنشر، المغرب، ص 153.
(28) القرآن الكريم، سورة الزلزلة، الآية (1).
(29) المصدر نفسه، سورة الدخان، الآية (10).
(30) المصدر نفسه، سورة الزمر، الآية (53).
(31) الجبل، بدوي . الديوان، ص 445 . 448.
(32) القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية 53.
(33) المصدر نفسه، سورة النجم، الآية 9.
(34) المصدر نفسه، سورة الأحزاب، الآية 71.

(35) المصدر نفسه، سورة القارعة، الآية 5.
(36) الجبل، بدوي . الديوان، ص 147.
(37) القرآن الكريم، سورة طه، الآية (111).
(38) المصدر نفسه، سورة ياسين، الآية، 82 . 83.
(39) الجبل، بدوي . الديوان، ص 130.
(40) القرآن الكريم، سورة النازعات، الآية 16.
(41) مفتاح، محمد: دينامية النصّ، ص 27.
(42) الجبل، بدوي، الديوان، ص 350.
(43) القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 27 . 28.
(44) ريفاتير، مايكل: سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، مقال ضمن كتاب: "مدخل إلى السيميوطيقا": إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط 2 (د. ت)، 2: 71.
(45) القرآن الكريم، سورة طه، الآية 120 . 121.
(46) عيد، رجاء، 1994 . تذوّق النصّ الأدبي، جماليات الأداء الفني، دار قطري بن الفجاءة، للنشر، الدوحة، ط1،ص 58.



35

الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب

د. رابح بوحوش- الجزائر

تمهيد:

تنطلق هذه الدراسة من تجارب سابقة اصطنعت مناهج نقدية متنوعة كالمنهج اللساني، والمنهج الشعري، والمنهج السيميائي تعاملت مع ((الخطاب discours)) على أنه فعل النطق، أو فاعلية تقول، وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله من حيث هو كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، والرغبة في الحديث عن اللغة باللغة، لا هو جملة، ولا هو نظام، أو قاعدة؛ إنه الخطاب الذي يمارسهمخاطب يعيش في مكان، وزمان تاريخي تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين المتحاورين، والمتكلمين.

ولما كان هذا الخطاب يتميز بهذه المميزات المتفردة بالإضافة إلى كونه جسماً ثائراً يلد خارج النظام، ويعمل على تجاوزه، وخرقه، وتكسير جموده انفلت من المسكة المنهجية على اعتبار المنهج هو مجموعة الأدوات، والإجراءات التي يستعين بها الناقد، أو المحلل كي يفك لغزه، ويدخل إلى عالمه المجهول؛ لترويضه، وتطويعه، وارتياده، لكن من دون جدوى فلا المنهج اللساني أدرك الغاية، ولا المنهج الأسلوبي، ولا المنهج اليسميائي، ولا المنهج الشعري ((poetique)).

وعلة ذلك . بتقديرنا . هو أن الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر عبثاً تحول

إمساكه باليد، فهو ينفلت من كل شيء: من المنهج، وسوط الناقد، بل إنه ينفلت حتى من ذاته، ومن السلطة، والأنظمة الجائرة.

وقد أقامت الشعريات بالنظر إلى خطورة الخطاب، وصعوبة الظفر به حلفاً مع علم الأدب؛ لكبح جماحه، فجاءت محاولة تودوروف مباركة المصاهرة، وداعية إلى إمكانية بحث ولادة الخطاب من خلال القوانين العامة النابعة من داخل الأدب ذاته، كما تحالفت الشعريات مع التداولية ((pragatipue))؛ لتقاطعهما في الرؤية، وانطلاقهما من بنيات التواصل التركيبي، الدلالي، والشعري من حيث هي أركان أساسية يرتكز عليها الخطاب في تواصله مع الآخر؛ لأن الخطاب بنظرهما هو موضوع يفترض وجود فاعل منتج، وعلاقة حوارية مع مخاطب.

وتأتي سلسلة التحالفات، والتعاون بين الشعريات، واللسانيات، والأسلوبيات، والسيميائيات، وعلم التواصل، والتداولية؛ لتكشف عن العلاقة المتميزة بينها، وبين هذه العلوم؛ إذ تهدف كلها إلى محاولة الإطاحة بالخطاب، وتفكيك نظامه السيميائي المشفر، ومن ثمة كشف أسراره، وإدراك أغواره التي هي جوهر خلوده، واستمراره.

والسؤال كيف تعاملت الشعريات، وما استعانت به من علوم، ومناهج مع الخطاب؟

النص في المعالجات الشعرية يصير "خطاباً"؛ لارتباطه بفكرة التداولية أو الخطابية التي تميّز بها، فسمّي باسمها، وهي مسألة حظيت باهتمام علم التواصل واللسانيات التداولية، وكان لها حظّ في هذه الدراسة التي ترتكز على إبراز وجه جديد للنص، وذلك بالانطلاق من ثنائية "اللغة والكلام" التي أحكم استغلالها اللساني "فرديناند دي سوسير"، واعتمدها اللسانيون من بعد، فدقّقوا في المصطلحين ونوهما بسمات اتجاهاتهم.

المبحث الأول:

الشعريات ونظرياتها والحديثة.

الشعريات جزء لا يتجزّأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية(1).

بدأ الاهتمام بها مع "جاكبسون" ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم "الرسالة"، وما يمكن أن تولّده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها؛ لأنَّها العمل الفني المعني بالدراسة(2).

والشعريات "poetics" مفهو م حاول اللسانيون والنقاد العرب نقله إلى العربية، فاختلفوا، ولم يتفقوا على تسمية واحدة، من ذلك أن بعضهم سمّه " الإنشائية" أو " الأدبية" والبعض الآخر سمّاهُ " الشعرية" وهناك من أطلق عليه مصطلح " الشاعرية" فمزقت هذه الاختلافات جوانب العلم، وأضاعت الغاية المرجوة، فاختلف القراء في فهم كنهه، وأعرض عنه المبتدئون.

ما نحن فننظر إلى "poetics " على أنّه مفهوم لساني حديث يتكوّن من ثلاث وحدات:"poeim"، وهي وحدة معجمية: "lexeme" تعني في اللاتينية "الشعر" أو القصيدة، واللاحقة "ic"، وهي وحدة مرفولوجية "morpheme" تدّل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة "s" الدالة على الجمع.

هذا المستوى من مستويات التفكيك، وجمعها

يعطي: علوم الشعر "sciences du poèsie"، ولمّا كان الذوق العربي قد تعامل مع ما يشبه هذا الضرب من المصطلحات، واطمأنّ إلى أسلوب نقل أصحابها، واستأنس إليه، فإننا نقترح . انطلاقاً من هذه المبررات . تسمية "poetics" بالشعريات، خدمة للقارئ العربي، والثقافة اللسانية والنقدية.

يبدو أنّ مردّ اختلاف اللغويين العرب في النقل والتعريب هي المنطلقات الفلسفية، والمدارس التي ينتمي إليها كلّ دارس أو باحث. وهذا يعود إلى طبيعة "الشعريات نفسها التي تغيرت أوجهها، واختلفت قديماً وحديثاً وهذه أبرز صورها:

أ ـ شعريات أرسطو:

لقد عدّ "تودورف" كتاب أرسطو "فن الشعر" كتاباً في نظرية الأدب، وهو برأيه استثناء جميل وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى "شعريات" أرسطو التي تميّزت بمواصفات العلم بمقياس الشعريات الحديثة.

ب ـ شعريات العرب:

حاول الدكتور محمد لطفي اليوسفي البحث في الشعريات العربية من خلال كتابه القيّم: "الشعر والشعرية"(4)، فذهب إلى أنّ الفلاسفة والمنظرين العرب قد نظروا في النص من منظار بياني، فنظروا لفعل الشعر وانشغلوا به، فجاءت مباحثهم تنظيراً للشعريات بعدّها صفة للشعر لا ماهية، ومعنى ذلك أنّهم نظروا في النص القديم من حيث وظيفته التي تفي بحاجات وجودهم.

وتبرز قيمة هذا العمل في كونه محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظّرين العرب في الشعر والشعريات، وهو عمل غايته الإسهام في تأصيل الكتابة النقدية.

جـ ـ شعريات "بول فاليري":

الشعر . عند فاليري . طقس، دين ليس له من هدف معيّن أو محدّد، فهو القانون الخاص لذاته، وهو غايته الخاصة. وهذه إشارة واضحة إلى الخصائص النوعية للأدب باعتبارها شكلاً مطلقاً منها. وقد بحث "فاليري" عن علم مناسب لهذه الموضوعات، فاهتدى إلى "الشعريات"، وهي عنده تحمل دلالتين:

1 . الشعريات عنده مفهوم بسيط مشتق من فعل "poèim"، وهي اسم ينطبق على معناه الاشتقاقي، أي هي فضاء لكلّ ما له صلة بإبداع كتب، أو تأليفها، حيث تكون اللغة في الوقت نفسه هي الجوهر والرسالة، ومن ثّمة فالشعريات لا تعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنَّما هي دراسة للخصائص النصيّة.

2 . الشعريات عنده مرتبطة بالاستعمال العام، فهي ليست عالقة بمجموعة قواعد، ولا بفن الشعر.

د ـ شعريات "جاكبسون":

الشعر عنده لغة في سياق وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، وهذا يعني أنّ موضوع الشعريات هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب؛ لأنَّ الشعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقاتها التعبيرية.

كان لهذا الطرح تأثير كبير في كلّ من ألمانيا، وإنكلترا، وأمريكا، وفرنسا، حيث تبلور مفهوم الشعريات وتطوّر، ولعلّ من أبرز إفرازاته

ظهور التيار البنوي الفرنسي الذي كانت اهتماماته مركّزة على كيفية قراءة النصوص باعتبارها بداية جديدة للمرموز الذي صاغ ذلك الأثر.

وهكذا فملامسة النص لا تكون من طريق الرؤية، وإنَّما من طريق الكتابة والقراءة؛ لأنَّ القراءة . عادة . ما تتوخَّى تشهيا للنص، وعشقا للأثر الأدبي.

هـ ـ شعريات "تودوروف":

يتبنَّى "تودوروف" تعريف "فاليري": فيذهب إلى أنّ الشعريات ترتبط بكل الأدب (منظومه ومنثوره). غير أنَّ شعريات "تودوروف" لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، إذ لا يهمّها الأثر الأدبي في ذاته بقدر ما يهمّها الخطاب الأدبي، ليس بعد حضوره زمنيا ولا فضائيا، أي هي اتّجاه يتأسّس موضوعه على قاعدة المفهوم الإجرائي.

وهكذا فشعريات "تودوروف" بنوية تهتم بالبنيات المجرّدة للأدب، وتتّخذ من العلوم الأخرى عوناً لها ما دامت تقاطعها معها في مجال واحد هو الكلام.

ويبدو أنّ البلاغة من أكثر المعارف اتّصالاً بالشعريات؛ لأنّ كليهما يشتغل على الخطاب وخصائص الخطاب الأدبي، ومن هنا فهي تهتمّ بالأثر الأدبي تجلياً لبنية مجرّدة عامة. الأثر الأدبي فيها هو إمكانية من الإمكانات التي تسمح بوصف الخصائص العامة.

و ـ شعريات "كمال أبو ديب":

يرى الدكتور كمال أبو ديب أنّ كلّ تحديد للشعريات يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقّة والشمولية، ينبغي أن يتمّ ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات؛ لأنَّ الظواهر المعزولة كما أكّدتها الدراسات اللسانية لا تعني، وإنَّما تعني نظم العلاقات التي تندرج تحتها هذه الظواهر، ومن هنا فلا جدوى من تحديد "الشعريات" على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية، والإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقدي؛ لأنَّ أيّاً من هذه العناصر في وجودها النظري المجرّد عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدى مثل هذا الدور إلاَّ حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكّلة في بنية كليّة.

انطلاقاً من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعريات عند كمال أبو ديب إلاّ حين يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، أي تتشكّل في بنية كليّة. ومن ثمّة فالشعريات عنده خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية بنيتها الأساسية أنّ كلاًّ منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونّات أخرى لها السمة الأساسية نفسها يتحولّ إلى فاعلية خلق الشعريات، ومؤشر على وجودها.

إنَّ الشعريات التي يحاول "كمال أبو ديب" أن يقيمها هي وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعريات، بل على أساس في التجربة الإنسانية بأكملها.

وبناء عليه فالشعريات عنده هي إحدى وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر، ومعدن هذه الرؤية الطريفة هو الانطلاق من أن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته،

هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية والدلالية، أي نظام العلامات. والظاهر أنّ شعريات كمال أبو ديب . وإن كانت تنطلق من النص الشعري . تتقاطع مع التعريفات الحديثة التي تحاول إحياء مفهوم البلاغة، تدمج الشعريات ضمنه باعتبارها تحليلاً لتقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع، ومعرفة الطرائق الكلامية المميّزة للأدب من حيث تكون الشعريات عند أصحاب هذا التيار الحديث هي المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر بعدّه أنموذجاً للأدب، وهو الاتّجاه الذي ارتداه "جنيت"، فذهب إلى أنّ الشعريات في أحد معانيها بلاغة جديدة.

وهكذا فللشعريات دلالات كما وردت في لغتها الأصلية منها: أنّها كلّ نظرية للأدب، أو الاختيار الذي يقع عليه مؤلف أدبي (شاعراً كان أم ناثراً) وذلك باعتماد طريقة معيّنة في الكتابة، أو اصطناع أسلوب معيّن في التعبير. أمّا موضوعها فهي تهتمّ بالإحالات والشفرات المعيارية التي تتّخذها مدرسة أدبية مذهباً له كجملة القواعد الفنيّة العلمية التي يصبح استخدامها إجباريا(8). وإذا كانت الشعريات تبحث في الخطاب، وخصائص الخطاب الأدبي، فما هو الخطاب(9)؟

المبحث الثاني:

اهتمامات الشعريات.

لقد ساد في البدء بين الناس أنّ الشعريات موضوعها الشعر، والشعر فقط، أي ذلك الجنس الأدبي المعروف، لكن تطوّرات هذا المصطلح ودلالاته على الإحساس الجمالي الخاص النّاتج عن القصيدة جعله يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري، ثمّ دلّ مصطلح "الشعر" على كلّ موضوع خارج عن الأدب، أي كلّ ما من شأنه إشارة الإحساس، فاستخدمت في الفنون الأخرى: شعر الموسيقى، شعر الرسم، والأشياء الموجودة في الطبيعة(10).

ومن تلك الفترة . كما يرى كوهين . لم يتوقّف مجال هذه الكلمة عن التوسّع حتَّى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود(11).

والملاحظ أنّ كثيراً من الدراسات الشعرية تتّخذ محوراً لها الحديث عن طبيعة اللغة الأدبية، وخصائصها باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر(12).

وقد ذهب "تودوروف" إلى القول: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع [الشعريات] إذ ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"(13).

وبناء عليه، فالشعريات . كما يرى تودوروف . جاءت لتضع جاءت حدّاً للتوازي القائم بين التأويل، والعلم في حقل الدراسات الأدبية، إذ "هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ علم، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع(..) [وغيره] تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته [فالشعريات] إذن مقاربة للأعمال مجرّدة وباطنية في الآن نفسه"(14)، وهي "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له"(15).

المبحث الثالث:

التواصل بن الشعريات والمعارف الأخرى.

إنَّ صفة امتزاج الاختصاصات وتداخلها أمر إيجابي؛ لأنَّ المعارف عندما تتقاطع تخصب، فيحصل التعاون والتكامل بينهما، والشعريات اختصاص ممّا تقاطع مع حقول معرفية أخرى كالأسلوبيات، والسيميائيات، واللسانيات التداولية، فأخصبت فروعاً جديدة كانت مهمّة، وعوناً على اكتناه أسرار الظاهرة اللغوية عموماً، الخطاب خصوصاً.

أ ـ الشعريات والأسلوبيات:

يذهب الدكتور الغذّامي إلى أنّ الأسلوبيات تركز على اللغة لذاتها، لا لما تحمله من دلالات؛ لأنَّ ذلك من الممكن إبلاغه بطرق كثيرة غير طرق اللغة الشعرية، وذلك أنّ الشاعر ليس شاعراً لما فكّر فيه، أو أحسّه، ولكنّه شاعر لما يقوله من شعر(16)، ولكنه يشير في سياق آخر إلى الصلة بين المعرفتين، فيقول: "وتتحد الأسلوبيات مع الشعريات ليتظافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحدّهما، ثمّ يتجاوزهما، وهو مصطلح الشعريات"(17).

والظاهرة أنَّ المصطلحات الكثيرة قد تداخلت على صاحب المقال، فصار لا يميزّ بين المعارف وحدودها؛ لأنَّ الشعريات ـ كما يبدو ـ قد نشأت في صلب المدارس النقدية التي تقاطع بعضها مع بعض مسالك البحث الحديث، فأخصبت الشعريات(18).

وقد أرجع الناقد "كابا فنس" التداخل بين الشعريات والأسلوبيات إلى اهتمامها ـ في الفترات الأخيرة ـ بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنَّه حاول أن يفرّق بين أسلوبيات شارل بالي التي كانت تهتم بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية وأسلوبيات "ليو سبتزر" التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكتاب، ونظرت إلى الأسلوب على أنَّه "انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطوّرت الأسلوبيات حَّتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصاً ذلك المسمّى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله "جان كوهين"(19).

ولكن وجب على النقاد الذين يتبعون هذا المسلك، وهو الإيمان بامتزاج الاختصاصات ـ التزام الحذر، واعتماد الدقة في التفريق بين الحقول المعرفية، وعدم الخلط بين حدودها. وهنا نشير إلى أنَّ الدرس اللساني يفرّق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية وطبيعتهما، ذلك أنّ الاتجاه الشعري يظلّ مسوساً بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميزّة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميّزة للعلامات إلاّ داخل منظومة الأثر؛ لأنَّ الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وذلك هو الفرق بينهما(20).

وعلى أساس هذا الفهم عرف الشعر بأنَّه نوع من اللغة، وعرفت الشعريات بأنها أسلوبيات النوع، إذ إنّها تطرح وجود لغة شعرية تعتبرها واقعية أسلوبية؛ لأنَّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث الناس جميعاً، بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً(21).

ب ـ الشعريات واللسانيات:

يعدّ اللساني "جان ديبوا" الشعريات فرعاً من فروع اللسانيات، باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللسانية (22).. أمَّا تودوروف ـ في هذا السياق ـ فيقول: "هذا ما يجرّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعريات واللسانيات. لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشعراء بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي"(23). ذلك أنّ الأدب نتاج لغوي، ومن ثمّة فكلّ معرفة باللغة ستكون تبعاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للعمل الشعري. غير أنّ هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النوع، لا ترتبط بين الشعريات واللسانيات بقدر ما ترتبط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعريات وكلّ علوم اللسان(24).

ومن الملاحظ أنّه مع ظهور اللسانيات التداولية من حيث هي تنظيم غير محالف لعلمي الدلالة والتركيب إلاّ في المستوى؛ لأنّها تقوم بجمعها في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر ممّا يجعل اللسانيات التداولية قاسماً مشتركاً بين بنيات التواصل التركيبي والدلالي والشعري (25).

وتبدو أهميّة هذا القاسم بين الشعريات واللسانيات التداولية من حيث اهتمام كلاهما بالخطاب بعده موضوعاً خارجياً يفترض وجود فاعل منتج وعلاقة حوارية مع مخاطب، وهنا تبرز أهميّة اللسانيات التداولية في ضرورة متابعة تحولات اللغة في الخطاب(26).

ولعلّ أهمية هذه العلاقة يمكن أن تستكشف بصورة واضحة من خلال هذا الطرح النقدي الذي يشير بالقول: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأنَّ الشعر نص مادته اللغة، بل لأنَّ ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحياناً على مفهوم الشعر، وطبعاً على الأجناس الأدبية الأخرى"(27).

ويبدو أنَّ المثير في مسألة العلاقة بين الشعريات واللسانيات هي تلك المحاضرة الرائعة التي ألقاها اللساني "رومان جاكبسون" في الندوة متعددة التخصصات بعنوان (اللسانيات والشعريات) بالجامعة الأمريكية "أنديانا"، وقد ضمَّت لسانيين، وأنثروبولوجين، وعلماء النفس، ونقاد الأدب.

طرح "جاكبسون" في هذا البحث فكرة العلاقة بين اللسانيات والشعريات، يقول: "لقد طلب مني بغية اختتام أعمال هذه الندوة أن أقدّم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشعريات واللسانيات، إنّ موضوع الشعريات قبل كلّ شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أنَّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف النَّوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسانيات اللفظية، فإنَّ للشعريات الحق في أن تحتل الموقع الأوّل من بين الدراسات الأدبية(28)، وذلك يعين ـ كما يرى جاكبسون ـ أنَّ الشعريات تهتم بقضايا البينة اللسانية تماماً مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وربّما أنَّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعريات جزءاً لا يتجزّأ من اللسانيات(29).

جـ ـ الشعريات وعلم التواصل:

تولّدت فكرة العلاقة بين الشعريات وعلم التواصل من خلال الأنموذج التواصلي لدى

"جاكبسون" المبني على أساس نظام التواصل القائم على المخاطب المنجز للكلام، والمخاطب متقبل الرسالة، والرسالة ذاتها تحتاج إلى سياق، وصلة، وسنن، يقول: "إنَّ اللغة يجب أن تدرس في كلّ تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، ولكي نقدّم فكرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكنونة لكل سيرورة لسانية، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي(..) سياقاً تحيل عليه (..) وبعد ذلك سنناً مشتركاً كلياً وجزئياً بين المرسل والمرسل إليه (..) يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه"(30).

وقد انطلق الناقد "رامان سلدان" من هذا الأنموذج التواصلي فطرح مسألة التأثير وتأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية هذه، فأبرز دور الرسالة، ودور القارئ الذي يفكّك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلي وإدراك الدلالات المختلفة(31).

د ـ الشعريات والسيميائيات:

يرجع الدكتور محمد العميري العلاقة بين هاتين المعرفتين إلى وجهتين: الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية، وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة القديمة. والثانية بنائية النص التي تمّيزها خمس سنوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج، وترتيبها، وصياغتها لغوياً صياغة جميلة، ثمّ ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثمّ القاؤها على المستمعين بطريقة تعبيرية(32).

معدن هذه الفكرة هو الأنموذج التواصلي السيميائي الذي اقترحه "هنريش بليث" انطلاقاً من ثلاثة تصوّرات هي:

التركيب، والدلالة، والتداول. ويقول: "يعتمد الأنموذج السيميائي التركيبي في توليد الصور الانزياحية على إجراء مجموعة محددة من العمليات اللسانية، وهي: الزيادة، والتعويض، والتبادل، في مستويات اللغة المختلفة (الفنولوجيا، والمورفولوجيا، والدلالة، والخط،، والنص).

أمَّا الجانب التداولي من خلال التمييز بين مقامات التواصل (التواصل اليومي، والتواصل الخطابي، والتواصل الشعري، والتواصل الناقص)(33)، لذا ذهبت "جوليا كريستيفا" /انطلاقاً من هذه الاعتبارات المنهجية والعلمية/، إلى أنْ السيميائيات يمكن أن يتمّ بناؤها على أساس أنّها علم يهتم بالخطابات عليها أن تستعين بالطروحات اللسانية في مرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانفلات من قوانين دلالة الخطاب من حيث هي أنساق للتواصل(34).

ولعلّ أبرز مؤلّف يجسد فكرة العلاقة بين الشعريات والسيميائيات إنّما هو كتاب: "فرانسوا راستي"، وهو جهد حاول فيه صاحبه أن يدرس الخطاب الشعري من حيث بنيته ودلالته، فاعتنى بالمسائل الصوتية والإيقاعية، كما اعتنى بالتركيب، ودعا إلى استخدام بعض المفاهيم التي اقترحها، كما اقترح نظرية للقراءة عمدتها القارئ"(35).

والظاهر لنا هو أنَّ الشعريات يمكن لها أن تتعاون مع غيرها من المعارف كالأسلوبيات، واللسانيات، والسيميائيات، لكن عليها في مرحلة أولى أن تستعين بالطروحات العلمية المفيدة،

واللسانية منها بخاصة، ثمّ بعد ذلك عليها أن تقيم جسراً للتواصل بينها وبين العلوم الأخرى على أساس البناء والتعاون الإيجابي، وليس على أساس الإمحاء والتلاشي.

ومن هنا يبرز دور النقاد واللسانيين، إذ عليهم أن يدقّقوا النظر في المجالات والحدود الفاصلة بين الشعريات والأسلوبيات، واللسانيات، والسيميائيات؛ لتمييز هذه المعارف بعضها من بعض قصد الفصل بين العلوم والمناهج، فإن حصل هذا تكون سنة امتزاج الاختصاصات وتعاون حقول المعرفة الإنسانية خاصية علمية إيجابية، وليس خاصية سلبية تؤدي إلى ذوبان الشعريات في غيرها.

هكذا يمكن بهذا التعاون المثمر بين المعارف، والمناهج النقدية أن تجد الشعريات ضالتها في إحكام جماح الخطاب، وفك لغزه، وأنظمته السيميائية المشفرة، ومن ثمة اقتحام حصون قلعته المتينة، وإدراك كنهه، ولئن حصل ذلك يمكن التسليم بسكوت الخطاب، وانقياده لسوط الناقد، واستسلامه لقبضة المنهج، وقيود قوانينه الصارمة، أو ليس في الحركة، والتواصل الحياة؟ وفي الجمود، والاستسلام الموت؟.

الهوامش :

(1) انظر : Jean Dubois (..),Dictionnaire de linguistique (poètique),p381
(2) انظر كتابه: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي(..)، الدار البيضاء، 1988، ص: 27.
(3) انظر د. عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 18.
(4) انظر الجهود القيمة، الدكتور محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب، وما أنجزوه وما هفوا إليه) الدار البيضاء، 1992.
(5) استفاد بحثنا من العرض التاريخي الذي قدّمه عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 8 وما بعد.
(6) انظر كتابه في لغته الأصلية، ما البنوية؟ الشعريات، باريس، 1968.
(7) لقد حاول الدكتور كمال أبو ديب أن يبلور نظرية لغوية في الشعريات اعتمد فيها تجربته الطويلة مع النقد والتحليل اللساني، والبنوي للنصوص الأدبية، فأخصبت جهوده مؤلفاً عنوانه: "في الشعرية"، مؤسسة الأبحاث، 1987.
(8) انظر الدكتور عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 37.
(9) انظر القسم المخصص لمفهوم الخطاب في المبحث المقبل.
(10) انظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي(.)، الدار البيضاء، 1986، ص 9.
(11) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(12) انظر الدكتور صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، 1994، ص 62
(13) انظر كتابه، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت(..)، الدار البيضاء، 1987، ص 27.
(14) المرجع نفسه، ص 23.
(15) د. عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، السعودية، 1985، ص 21
(16) . المرجع نفسه، ص 18
(17) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(18) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس، 1977، ص 21
(19) انظر كتابه، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، سورية، 1982، ص 108.
(20) المرجع نفسه، ص 111.
(21) انظر نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند "جن كوهين" (مقال ضمن دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد:1، فاس: المغرب، 1987، ص 52، 53.
(22) Jean dubois (..), Dictionnaire de linguistique (poèique) p:381.
(23) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 27.
(24) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(25) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص 98.
(26) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(27) د. يمنى العيد، في القول الشعري، الدار البيضاء، 1986، ص 9.

(28) انظر كتابه: قضيا الشعرية، ترجمة: محمد الولي(..)، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

(29) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(30) انظر المرجع نفسه.

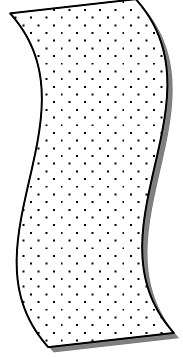
(31) انظر كتابه، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر العصفور، ص 181، 182.

(32) انظر مقدّمة الكتاب، البلاغة والأسلوبية لهنريش بليث، الدار البيضاء، 1989، ص 9.

(33) انظر المرجع نفسه، ص 11.

(34) انظر كتابها: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، 1991، ص 15.

(35) (35) François Rastier, Systèmatique des isotopies in essai de sèiotique poètique, Paris, 1972.



46

بدايات قصة الأطفال في سورية

محمّد قرانيا- سورية

نظرة تاريخية:

انشغل الأدب العالمي بأدب الطفل، وعلى الرغم من مرور هذا الأدب بالعديد من المراحل التاريخية، إلاّ أن الاهتمام به جاء في ثلاثة القرون الماضية؛ بمعنى ابتدائه منذ عصر النهضة في أوربا.. ناقلاً مرحلةً كان يسيطر فيها سابقاً أدب الشفاهية، على شكل حكايات وأساطير تناقلتها الألسن جيلاً بعد جيل.. وفي وطننا العربي تشير المراجع التاريخية إلى أن أدب الطفل قد تأخر كثيراً جداً مقارنةً مع انتشاره وتطوره في أوربا.

لقد لاقى هذا الجنس الأدبي قبولاً غريباً لدى الناس في الغرب والشرق كافة، ويروي تاريخ الأدب أن قصةً واحدةً "**كتبتها زوجة كاهن بروتستانتي**" عن "**جزيرة البرنس إدوارد**" حيث كانت تعيش في فقر وعزلة موحشة، قبل مئة عام، في مزرعة كافنديش شمال الجزيرة على ساحل كندا الأطلسي، قد فعلت هذه القصة فعل السحر في العالم. مع أنها قصة للأطفال تتحدث عن جزيرة تربتُها فقيرةٌ حمراءُ اللون، لا تُنتج غير البطاطا، ولا تكفي لإطعام سكانها البالغ عددهم 140 ألفاً. وبسبب هذه القصة البسيطة أخذ السياح يتوافدون على الجزيرة كل عام، بمعدل مليون وخمسمائة ألف شخص. وهذا يشهد على عظمة الأدب وشدة تأثيره في وجدان البشر. فما

الذي يدفع مئات الألوف لعبور القارات والبلدان (مئة ألف زائر من اليابان فقط) إلى جزيرة صغيرة مناظرُها الطبيعية لا تختلف عن مناظر الأماكن الأخرى في كندا، وفنادُقها أغلى سعراً؟!.

لقد بدأ العالم الغربي بإحياء فن رواية القصة، وما يتبعه من حكايات شعبية من أجل مجابهة الواقع المادي، بكل صراعاته وآلامه، بزرع أمل رومانسي، وحلم عاطفي، بنقاء الأرواح الإنسانية لتجاوز الصراعات والآلام، متفائلة بغد مشرق.

يعدّ كتاب "**حكايات أمّي الإوزّة**" الذي صدر في فرنسا عام 1697 لمؤلّفه "**تشارلز بيرو**" (1628 . 1703) أوّل كتاب أدبي خاص بالأطفال، يحتوي على مجموعة من الحكايات الشعبيّة تشكّل بداية مرحلة جديدة في تاريخ تطوّر أدب الأطفال، إذ ظهر مستقلاً عن الآداب الشّعبيّة. ومنذ ذلك الزمن بدأ أدب الأطفال في استقطاب أجناس متعدّدة من التراث، وظلّت الحكاية الشعبيّة في ألمانيا موجّهة للكبار حتّى أصدر "**الأخوان جريم**" (يعقوب 1785 . 1863، وفلهلم . أو . وليم 1786 . 1859) الجزء الأوّل من كتابهما "**حكايات الأطفال والبيوت**" عام 1812 وفي نهاية عام 1914 ظهر الجزء الثاني. ولم يجد أيّ صعوبة في تقديم الحكايات الشعبيّة للأطفال، ثم كانت النقلة النوعية بظهور كتاب "**أليس في بلاد العجائب**" عام 1846 الذي عدّه النقاد (البركان الروحي) لأدب الأطفال، جاء بعده الكاتب الدانمركي "هانس كريستيان أندرسن" (1805 . 1873) بأقاصيصه التي عُدّت بداية العصر الرومانتيكي، والتي لا يزال الأطفال يتداولونها حتى اليوم، بعد أن ترجمت إلى لغات العالم.

في عام 1930 بدأ الحديثُ عن "أدبيات الطفل" يتردد على ألسنة المربين العرب والكتّاب في الدوريات العربية، وظهرت إلى الوجود ملامح تأصيل جنس أدبي للطفل، وقبل هذا التاريخ، كانت كتب الأطفال تقتصر اقتصاراً . يكاد يكون تامَّاً . على الأغراض التعليمية "**مادةً للقراءة المدرسية**" تهتمّ بالمحصول اللغوي، وتدعو إلى القيم والآداب الحميدة، والتمسك بالدين، ثم وُجدت أصوات تدعو إلى ضرورة الاهتمام بالتأليف للأطفال بعيداً عن التعليم، وبدأت تستحوذ على اهتمام المختصين في مصر الشروطُ الواجب توافرها في الكتب الموجهة للصغار، سواء من حيث الشكل، أو من حيث المضمون، محاولةً منهم لحثّ كُتَّاب الطفل على تقديم الأفضل، وقد أشاد "د. زكي مبارك" برائدين، فقال: "**أشهر المؤلفين في هذا الباب رجلان: محمّد الهراوي، وكامل الكيلاني، وهما بعيدان عن التدريس**". (1)

لقد نجحت القصة الطفلية . في مصر، خاصة . في الاستفادة من التراث، ولعل سبب نجاحها في هذا التوّجه، عائدٌ إلى طبيعة الجنس الأدبي القصصي، الذي رأى في التراث جانباً دراميا بتسليط الضوء على ثنائية التضاد، أو المفارقة الفنية في الخير والشرّ، والحق والباطل، والعدل والظلم، والجمال والقبح، مستغلةً ما استوحته في ذلك من التراث الشعبي الموروث. كسِيَر "**عنترة، وذات الهمة، والملك الظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وعلي الزيبق، وشهرزاد، والسندباد...**" وسواها من السِيَر التي اجتمعت في شخصيات أبطالها، إلى جانب الصفات الإنسانية، جوانبُ سحرية خارقة، مما جعل "**السيرة الشعبية تمثّل ذخيرةً عربية لا تنفذ**

مهما قُدّمت في أشكالها، وزاداً لا ينتهي، حينما تغدو مصدراً جيداً من مصادر ثقافة الطفل، لا تقلّ أهمية . إن لم تكن تتفوّق . على هؤلاء الأبطال المعاصرين، الذين يتفوّقون بالحاسوب وغيره من الأدوات العصرية" التي يمكن الاستفادة منها في تشكيل وجدان الطفل. (2)

في المصطلح والهدف:

إن مصطلح "**أدب الأطفال**" **يعني الأدب الموجه إلى الصغار بالتعبير الاصطلاحي، لأن مُجمل عملية إنتاج أدب الأطفال تحمل في مراحلها المختلفة خصوصية عناصره ومجمل أهدافه أيضاً، ومن ثم، فإن القنوات والوسائط التي يمر منها هذا الأدب على عالم الصغار تؤدي إلى تلقيه وانتشاره. لذلك فهو يتوجّه بصورة عامة إلى مرحلة الطفولة المحددة، التي يُكتب لها، من دون أيّ اختلاف في روح الأدب ذاته.** فحين نتحدّث عن "**أدب الراشدين**" أو الموجه إلى الكبار، فإننا لا نستعمل هذا المصطلح، بل نكتفي بلفظ "الأدب" من دون إضافة كلمة الكبار. ومن جهة أخرى، فليس هناك أيّ تمديد لأجيال الكبار وملاءمة الأدب لها. إذ يُكتب الأدب للكبار من جيل الثامنة عشرة، وما فوق، من دون أيّ فصل بين مراحل هذا الجيل. وهنا تبدو خصوصية أدب الأطفال الذي يعدّ الأدب الوحيد الذي يلتصق اسمُ نوعِه باسم متلقّيه، ويراعي فيه الكاتب المستويات الفكرية والمعرفية لجمهوره، ولا يكون ذلك من خلال مستوياته الفكرية والمعرفية هو ككاتب مبدع، وإنما من خلال جمهوره، لأنه يدرك من البداية أن المتلقي الذي ينتظره في نهاية بحر الإبداع هو طفل، وأن عليه أن يحدد قاموسه المعرفي واللغوي وتركيبه الفسيولوجي والبيولوجي، لتحديد ميوله الفكرية، والانطباعية للفكر الذي يتلقاه، فيستعيد ذاكرته وغرائزه الطفولية بفكر واع لكاتب مبدع.

إن مصطلح أدب الأطفال، **يطلق على "الأدب المكتوب للأطفال بصورة خاصة، ويتميز بملاءمته لمراحل الطفولة المتعددة والمختلفة**" (3) وهذا من شأنه التمييز في المصطلح، بين الأدب، وروح الأدب، والتي يصعب تساويهما عند طفل وكهل. تماماً كما هي روح الإنسان؛ الروح واحدة، وإن كانت في جسد طفل، أو في شخص رجل كبير.

إن أهم ما يميز أدب الأطفال من أدب الكبار، هي فكرة التناسلية؛ أي مراعاة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل. كما أن الطفولة نفسها ليست مرحلة واحدة، فما يُضحك طفلَ العاشرة قد يثير رعباً أو خوفاً لطفل الخامسة، ولهذا يراعي الأديب ذلك في مضموناته، وفي لغته، وفي كل تفاصيل الجنس الأدبي الذي يقدمه للطفل.

لو تتبعنا بدايات أدب الأطفال في سورية سنجد أن ميلاد الشعر كان سبّاقاً للقصة، وذلك لأن الشعر الطفلي نشأ في ظل التربية والتعليم، وكانت المدارس . ولا تزال . تثبت القصيدة في كتبها بين مواد القراءة والإنشاء والمحادثة، وهي تغري الطفل بإيقاعها الغنائي، وبالحفظ والاستظهار الحرفي أكثر من أيّ مادة تعليمية أخرى، فضلاً عن أن المطبوعات الخاصة بالطفل التي تُنشر بجهود خاصة، أو في دور نشر تجارية، تؤكد على أن الشعر فنياً **سبق القصة في هذا الاتجاه، فقد نشرت المكتبة الهاشمية بدمشق عام 1937 كتاب "الاستظهار المصور في أدب البنين والبنات" في حلقتين، لـ "جميل سلطان**".

إن جميع الذين كتبوا للصغار انطلقوا من المدارس، وكان غرضهم رفد مناهج التعليم التي تسعى إلى ترسيخ قيمٍ تربوية مرتبطةٍ بالقيم الروحية، ولكنها غالباً ما تقدَّمُ بأسلوب الوعظِ، وإزجاء النصح، ثم خفتت هذه النزعة مع تقدّم الزمن، وازديادِ الزخم القومي، بسبب توالي الأحداث التي عصفت بالوطن. فاتسعت القيمُ الخلقيةُ إلى جانب القيم القومية، وهذا من شأنه الإخلال بتوازن المنظومة. نظراً لعدم التكامل في العطاء والتوجّه. وقد لعبت التناقضات السياسية دوراً بارزاً في دفع الشاعر للتطلّع إلى الأفق القومي. في حين تأخّرت القصة كثيراً عن هذا التاريخ، إذا اعتبرنا القصص الدينية، وغيرها من القصص الشعبية، واللوحات الحكائية المدرسية الأخرى التي تشبه موضوعات التعبير، ذات الأسلوب الإنشائي العالي، خارج إطار القصة الفنية، والتي تخلو من معايير التربية الحديثة بأهدافها القيمية.

يدرك الأدباء، ويؤكد النقاد، على أن القصة شيء من غذاء العقل والخيال والذوق عند الأطفال، وهي تتيح للأطفال أن يطوفوا على أجنحة الخيال في عوالم شتى العوالم، ويلتقوا بأشخاص قد يشبهونهم أو قد يسعدهم التشبّه بهم، ويتجاوز الأطفال في قصصهم أبعاد الزمان والمكان، فيجدون أنفسهم في يومهم هذا، أو يجدونها في عصور غابرة، أو عصور لم تأت بعدُ، ويقفون عند حوادث حصلت بالأمس، أو قد لا تحدث مطلقاً، ويتعرّفون على قيم وأفكار وحقائق جديدة. وهم شديدو التعلّق بالقصص، يحبون أن يستمعوا إليها، أو يقرؤوها بشغف، يحلقون في أجوائها، ويتشبّعون بما فيها من أخيله، فيتجاوزون من خلالها أجواءهم الاعتيادية، ويندمجون بأحداثها، يتعايشون مع أفكارها، خصوصاً وأنها تقودهم بلطف ورقة وسحر إلى الاتجاه الجمالي الذي تحمله، إضافة إلى أنها توفر لهم فرصاً للترفيه وتزجية أوقات الفراغ في نشاط ترويحي، وتشبع ميولهم إلى اللعب، وهي بذلك ترضي مختلف المشاعر والأمزجة والمدارك والأخيلة، بوصفها عمليةَ مسرحةٍ للحياة والأفكار والقيم.

والقصص بفضل مسرحتها وما فيها من معان أصبحت وعاءَ تجسيدٍ للثقافة، ما دامت الثقافة أسلوباً للحياة إذ إنها تجعل للحياة أبعاداً جديدة، فتبدو معقدة أو مشوقة أو غريبة أو قريبة إلى حياة الطفل (4) ومن ثم لا يمكن إغفال الدور الثقافي للقصة في الطفل فهي تحمل مضموناً ثقافياً من خلال ما تتضمنه من أفكار ومعلومات علمية وتاريخية وجغرافية وفنية وأدبية ونفسية واجتماعية.

أنموذج من قصص البدايات:

لم تكن القصة معروفة كجنس أدبي في الكتاب المدرسي، فقد كانت تتغلغل كنص للقراءة الصامتة والجهرية في كتاب القراءة، وعلى سبيل المثال فقد ورد نص شبيه بالقصة في كتاب الصف الخامس الابتدائي المقرر عام 1954 ص 105 بعنوان "**لا سحر في الكلمات**" بالصيغة الآتية:

1 . **كان سعيد طفلاً مهملاً، ففي يوم واحد ترجّح على غصنٍ شجرة التفاح فكسره وتسلّق شجرةً ومعه دميةُ أخته، فمزق ضفائرها حتى صارت خيوطاً، واصطدم بطبقٍ جديد فكسره، وبعد كل حادث كان يبادر فيقول: "إني آسف" وكان سعيد يعتقد أن تمنحه هذه الجملة العفو والغفران.**

2 . وفي اليوم التالي، وكانت الأسرة تتناول عشاءها، أسقط سعيد قشدة اللبن على غطاء المائدة غافلاً فقال: "إني آسف" فما كان من والدته إلاّ أن خلعت مئزرها الأبيض، وجعلته عمامة على رأسه بدل تأنيبه، وناولته عصا من زجاج انتزعتها من حامل المناشف، وقالت له: "أنت الآن ساحر وهذه عصاك السحرية فردد الكلمة السحرية "إني آسف" عشر مرات على بقعة القشدة هذه "فأطاع أمرها، وظل سائر أفراد العائلة يكتمون ضحكهم، فلما انتهى، قالت له "هل زالت البقعة؟" فقال سعيد وقد خنقته العبرات: "لا. إنها لن تزول حتى إذا قلت "إني آسف" مليوناً من المرات"، فقالت له أمه: "هذا ما أردت أن تعرفه، فإن كلمة "إني آسف" لا تمحو بقعةً كان من الممكن أن نتجنبها بشيء من الحذر والانتباه".

ولم تعد والدة سعيد تذكر له الإهمال، لأن عصا الزجاج كانت تنتظره.

تعليق:

أُدرجت القصة بين دروس القراءة، من دون أن تكون فيها إشارة تميّزها من غيرها، ولا شيء يدل على أنها قصة، ويمكن أن نلاحظ أن:

1 . جملها طويلة.

2 . لغتها عالية جداً. وصيغة العنوان ليست سهلةً

3 . قسمت القصة إلى مقطعين. وبرزت فيها شخصيتان، في حدث أسري منزلي، ولكنها لم تراعِ أسلوب كتابة القصة، من حيث التنسيقَ الكتابي، فامتزج الحوار بالسرد.

4 . حرصت القصة على خصوصية العنوان، فجعلته في ثنايا السرد بين هلالين صغيرين.

5 . اعتمدت القصة على الأسلوب المباشر في العرض، فقررت: "**كان سعيد طفلاً مهملاً**" ولم تترك للطفل المتلقي أن يستنتج تلك القيمة/الإهمال، بنفسه، ثم ابتعدت القصة عن المباشرة حين اعتمدت على الاستنتاج، وطرح قيمة ضمنية، تجلّت في وقوف –ع سعيد بنفسه على خطئه، لكن المباشرة ما لبثت أن تدخلت، حين أكّدت الأم على العبرة والمغزى في النهاية بقولها: "**هذا ما أردتُ أن تعرفَه، فإن كلمة "إني آسف" لا تمحو بقعة كان من الممكن أن تتجنبها بشيء من الحذر والانتباه**".

6 . حافظت القصة على وظيفتها التعليمية التربوية، بما تضمنته من قيم تتدرج في إطار العلاقات الاجتماعية كالحفاظ على الأثاث المنزلي، وحب النظافة، واحترام رأي الأم، ومراعاة السلوك الأمثل في آداب المائدة، وتصّورٍ عام لما يجب أن يكون عليه الإنسان في حياته، وعلاقاته مع الآخرين. كما رسمت لـ (الساحر) سمتاً ذا خصوصية معينة، يقوم على الإضحاك.

7 . حافظت القصة بحساسية مرهفة على خصوصية دور الأم الذي ارتبط بالتدبير المنزلي وجعلته الغاية المثلى، والهدف الأول.

شهادات:

تنبّهت وزارة التربية إلى الصورة الجديدة التي يجب أن يكون عليها الطفل العربي، فخرجت بمنهاج جديد للمرحلة الابتدائية، نظمه القرار 1285 تاريخ 1967/9/17 تتلخص بنوده بـ: "**خلقِ فردٍ ذي شخصية متكاملة منفتح على الحياة والعلم..**" وراعى أن تكون القصة من صميم المطالعة، وخصّ كلاً من الصفين الخامس

والسادس بكتاب ذي موضوع (شبه قصصي) لكل صف، الأول أعدّه "**منير الخير**" بعنوان "**قصص قصيرة**" طبع وضم ست قصص يبدو أنها مترجمة، باستثناء قصة "**شجرة الليمون الصغيرة**" والثاني "**قصص مختارة**" طبع عام 1970 وهو من إعداد "**يوسف بنا وعادل زريق**" وقد استقيا مادته من كتابات عربية سورية لـ "**أديب نحوي، وعبد الرحمن الباشا، وعبد الله عبد**" ومن مادةً للمستشرقة الألمانية "**زيغريد هونكه**" وجزءاً من مذكرات "**فالنتينا**" رائدة الفضاء السوفياتية، ومسرحية "**قطرة الماء**" لـ "**سليمان العيسى**" وترجمة لـ "**أبي بكر الرازي**".

وقد وجد المربون أن القصة تحقق الصورة المأمولة التي رسمها المنهاج المدرسي، فجعلوها تتغلغل في كتب المرحلة الابتدائية، وجعلوا من بين أهدافها الاستمتاعَ والترفيه، الذي لا يخلو من قيم خلقية وتوجيه تربوي، وهذا اللون من القصص المدرسية يختلف عن القصص التي بدأ الكتّاب ينشرونها مجموعات خاصةٍ، تراعي الاعتبارات الفنية العامة لأدب القصة، وتستفيد من خبرات الأمم الأخرى، في ما أنتجه هذا الفن الجديد والصعب. وقد كان كتاب "**فن الكتابة للأطفال**" للباحث المصري "**أحمد نجيب**" (دار الكاتب العربي. القاهرة 1969) مرجعاً للعديد من كتّاب أدب الأطفال ونقاده في سورية.

إن البدايات القصصية تحمل سمات الكتابة العفوية التي قد لا تقترب من مقومات القصة الفنية، وهذا ما جعل بعضها يغرق في المباشرة. لأنها لم تنطلق من رؤية إبداعية مستندة إلى مرجعية تراثية، بقدر ما كانت تراعي النظرات التربوية، لأن جل كتابها كانوا من المعلمين وليسوا من الأدباء المبدعين، وحتى الكتاب المتمرسون لم يكونوا على بيّنة من أمرهم، وما اصطادوه من حكايات منثورة في كتب التراث وقصص العرب، وأخبار التاريخ فيبسّطونها، أو ينقلونها بعفوية ويضفون عليها شيئاً من أفانين العصر.

ولكن على الرغم من بساطة البدايات وعفويتها، وعدم مراعاتها السمات الفنية للقصة الطفلية، فإنها شكلت جذوراً تاريخية على الصعيد الأدبي، ساعدت الكتاب على تطويرها شيئاً فشيئاً. حتى بدأت تقف على رجليها، وتحديداً إثر نكسة حزيران عام 1967 التي كانت أشبه ببوق الخطر الذي نبه عقول المثقفين إلى ما يحلّ بالأمة، وأدخل في روعهم أنه لم يبق لها أمل إلاّ في جيلها الناشئ.

إن من أسباب تأخّر القصة الطفلية عن الشعر في سورية، أن شعر الأطفال كان بصورة من الصور امتداداً لديون الشعر العربي، بينما دخلت القصة في المنهاج المدرسي من دون جذور تاريخية واضحة، وما جاء مستحدثاً منها، ليس سوى لوحات قصصية، وأنها لم تولد ولادة حقيقية في المكتبة السورية إلاّ بعد أن التفتَ للاشتغال بها ثلاثةُ كتاب، كان لهم باعهم الطويل في الكتابة القصصية والروائية، هم "**زكريا تامر وعادل أبو شنب وعبد الله عبد**" وربما كان لـ "تامر وأبو شنب" دورٌ كبير في إغناء التجربة الطفلية بصورة عامة، فقد ساعدا . بحكم موقعهما الإداري والأدبي في مؤسسات الدولة الثقافية . على إصدار مجلات وصفحات في الصحف اليومية، فكان لذلك أبعد الأثر في تنبيه الرأي العام الثقافي إلى هذا الجنس الأدبي الوليد، وقد توالى الاثنان على رئاسة تحرير مجلة أسامة.

لقد كانت هزيمة عام 1967 مؤشراً هاماً على تحوّل الكتابة بصورة عامة وأدب الأطفال

بصورة خاصة، يقول "**سليمان العيسى**": (5)

"وذات يوم أفاقت أمتنا العربية على كارثة من كوارثها المتلاحقة على نكسة حزيران.. في هذه الزوبعة السوداء الخانقة، التفتُّ إلى الأطفال، رأيت في عيونهم غد الأمة العربية ومستقبلها، فتساءلت: لمَ لا أتجه إليهم؟ لمَ لا أكتب لهم؟ لمَ لا أنقل إليهم همومي كلها؟. الشهيدُ الذي يسقط على أرض المعركة وهو يقاتل الغزو الأسود، لا أستطيع أن أنتقم لـه بأحسن من أغنية تحمل قطرة من دمه، وتتردد حارةً على شفاه الأطفال.. نتوارى نحن. نيبس. نجف. ويأتي أطفالنا أمواجاً متلاحقة ترفد المد العظيم.. من إيماني بهذه الحقيقة الصغيرة الكبيرة المتواضعة الشامخة بدأت رحلتي مع الصغار، أخذت أكتب لهم. أغني معهم. أنفق الساعات الطويلة بينهم أختار لهم الكلمة المشرقة، والموسيقا المعبرة".

وينطلق "**زكريا تامر**" من التوجه الوطني والقومي نفسه، فيعبر عن عجز الكبار من خلال الأمل في الصغار، قائلاً: "**عندما جاءت حرب حزيران ونتائجها ازداد ارتباطي بالواقع، وصار أكثر حدةً وصرامة، وابتدأت أنظر إلى الصغار نظرة مختلفة. إنهم الجيل الذي سيُطلب منه في المستقبل أن يجابه عدواً شرساً، ولذا فلا بد من منحه الوعي وإرادة التحدي، والرغبة العميقة في التغيّر والحفاظ عليه.. لابد من أن يكون جيلاً قادراً على التضحية في سبيل العدالة والحرية والفرح**". (6)

لكن تجربتي كل من "**دلال حاتم، ولينا كيلاني**" تبدوان مخالفتين للشهادتين السابقتين، فقد اعترفت الكاتبتان بأنهما لم تستطيعا الكتابة للأطفال إلاَّ بعد محاولتيهما في ترجمة القصص الأجنبية، تقول "**لينا كيلاني**": "لم يكن يفصلني عن عالم الطفولة زمن طويل، وأنا طالبة جامعية في السنة الأولى، عندما وجدت لديّ الحماسة الكافية لأن أغامر بالكتابة للأطفال، وقد كنت لا أزال مشبعة بروح الكتب الكثيرة التي قرأتها، والأفلام، والمسرحيات، وباختصار، عالم الطفولة الكامل.

وكان لاتصالي بالطبيعة، وأنا في كلية الزراعة أثرٌ كبير في أن أكتشف الصلة بين الأشياء وبين الحياة، فكأن الشجرة كانت تتكلم، والطير يلبس شخصية طفل منطلق، وهكذا..

وتدريجياً بدأتْ تتضح لديّ فكرةٌ كلما تدرجت في دراستي العلمية، بأن أحوّل هذه المعلومات إلى قصص جذابة ومشوّقة للأطفال تمنحهم المتعة والمعرفة معاً، وبدأت أتجرأ على الكتابة بعد أن ترجمت من الإنكليزية بعض القصص للأطفال، فوجدت أن أفكاري أيضاً يمكن أن تصبّ بقالبٍ قصصي، شبيه بما ترجمت، فكانت نقطة البداية، وكم كانت فرحتي كبيرةً عندما نُشرت لي قصتي الأولى عام 1976 وكان هذا أكبر تشجيع لي". (7)

وتعترف "**دلال حاتم**" بعدم اطّلاعها على أدب الأطفال، عندما دخلت رحابه، وأنها لم تبدع قصةً إلاَّ بعد أن اطّلعت على هذا الفن في لغة أخرى فترجمت منها، تقول: "عندما طلبت مني مجلة "**الموقف الأدبي**" أن أتحدّث عن تجربتي في الكتابة للأطفال، تملكتني رهبةٌ، أحسست أنني ما أزال بحاجة إلى سنوات كثيرة كي أتابع خلالها الكتابة، لأتمكن من التحدّث عن تجربتي. أما الآن، فتجربتي ما تزال طفلاً يحبو، وككاتبة

للأطفال لا أجد ضيراً في الاعتراف بأنني ما أزال أقف على شاطئ هذا الجنس الأدبي، وأنني أخشى اقتحام مياهه العميقة.

لم يكن لي أيّ تجربة سابقة قبل عام 1970 فجأة وجدت نفسي أُندب للعمل في مجلة "أسامة" ومعنى هذا أن أساهم في تقديم مادة يقرأها الأطفال على صفحات المجلة.

كانت هنالك مجلات كثيرة ترد إلى إدارة المجلة، فبدأت بالمطالعة المركزة، ووضعِ الملاحظات في محاولة مني للإمساك بطرف الخيط. كانت لديّ الرغبة في الكتابة، ولكن الخوف يلجمني، كنت كمن أُلقي به في فراغٍ يحاول التمّسك بأيّ شيء ليتخلّص من حالةٍ انعدام الوزن.

بدأت الترجمة عن اللغة الفرنسية . قد تكون هذه البداية خطأ . ولكن هذا ما فعلته. وضع زميلي الأستاذ سعد الله ونوس . وكان رئيس تحرير وقتذاك . أصابعي في الشق. اعتذرت أنني لا أملك تجربة سابقة، فقال لي: وأنا أيضاً لا أملك تجربة سابقة، ولكن هنالك حجم عمل علينا أن نقوم به.

مع متابعتي لمطالعة مجلات وكتب الأطفال التي ترد إلى إدارة المجلة، بدأت بمطالعة كتب أخرى في علم النفس وتربية الطفل لأفهم القارئ الذي أتوجّه إليه.

كانت نكسة حزيران ما تزال جاثمة على صدورنا، ومرارتها كالعلقم في فمنا، فتوجهت إلى القصص الوطنية، وكانت أول قصة من تأليفي نشرت على ثلاث حلقات في مجلة أسامة، بعنوان (الغريب).." (8)

دور النشر الخاصة:

على الرغم من الدور الاستباقي الذي اتجهت إليه دور النشر الخاصة في مرحلة مبكرة نحو الطفولة، إلاَّ أنها لم تلعب الدور المنشود في إيجاد قصة طفلية ذات ملامح فنية، فكثيرٌ من منشوراتها كان معتمداً على القصص الدينية التي تبسّط السيرة النبوية للصغار، إلى جانب القصص المستمدة من ألف ليلة وليلة، والسِيَر الشعبية، كرحلات السندباد وعلاء الدين والمصباح السحري وعلي بابا والأربعين لصاً وجحا وقراقوش.. وقد كان لدور النشر هذه أن تلعب دوراً بارزاً في الحياة الأدبية والثقافية لولا نزعتُها التجارية البحتة، التي تجلّت في إهمال تاريخ النشر وعدم ذكر اسم المؤلف، والمترجم، ومكان الطباعة، فضلاً عن أنها لم يُهيأ لها كاتب أديب جادٌّ كالذي تهيأ لدور النشر المصرية، من أمثال كامل كيلاني، الذي قام باستلهام حكايات ألف ليلة وليلة، وبسّطها وقدّمها للأطفال، وكان أوّلها السندباد البحري عام 1927.

ومع ذلك فإن قلةً من دور النشر السورية عمدت إلى تبسيط الروائع العالمية، كقصة مدينتين، لـ "**تشارلز ديكنز**" ومسرحيات "**شكسبير**" التي بُسّطت بقالبٍ قصصي، وحول العالم في ثمانين يوماً، إضافةً إلى تبسيط المؤلفات العربية، كقصص ألف ليلة وليلة، وسِيَر الأبطال وعظماء العرب والمسلمين، وكان لدار الشرق بحلب الدورُ البارز والرائد في هذا المجال، إذ ابتدأت مشروعها الجديد في نشر كتب الأطفال العربية والعالمية، في عهد الوحدة السورية المصرية، وقد حرص صاحبها "**عبد السميع عفش**" على ذلك، بعد أن كان يغذّي مكتبته بقصص الأطفال المصرية

واللبنانية.

وكانت السمة العامة لقصص الأطفال في مرحلة البدايات، أنها كانت تراعي الثقافة السائدة، وتعبّر عن المزاج العام في الستينيات وما قبل، فقد التفتت التفاتة تاريخية إلى أبطال العرب بصورة خاصة، نقلت من خلالها الجانب الذهبي من الحضارة العربية، وكان لمكتبات حلب الدور الأول في بعث هذا اللون، وعلى رأسها مكتبة ربيع، ومكتبة الشرق، ومكتبة البلاغة، وأكملت مكتبات دمشق الدور، كدار الفكر، ودار كرم، ومكتبة الزهراء، ودار الجليل، ومكتبة أسامة، كما كان لمكتبة التراث في دير الزور دورها اللاحق، وكذلك مكتبة الغزالي بحماة.

الكتابات الجادة:

في مرحلة ما بعد نكسة حزيران، بدأت الدراسات النقدية تقف على الملامح العامة والخاصة لأدب الطفل، والقصة منه على وجه التحديد، فرأت ضرورة تعرّف الكاتب على جمهور الأطفال الذي يكتب له، والمعرفة تعني الاطّلاع على جوانب النمو المختلفة (الذهنية، والنفسية، والاجتماعية، واللغوية) التي يمر بها الطفل، وذلك لأن كثيراً من الأخطاء التي يقع فيها الأدباء، سواء في المضمون أو في البناء الفني، مرّدها عدمُ اطّلاع الكتاب والرسامين عما يناسب الأطفال، وما يحتاجون إليه.

لقد حظيت القصةُ الطفلية في سورية باهتمام النقاد أكثر مما حظي به الشعر، فقد توفّر على دراستها عددٌ من النقّاد من أمثال "**د. سمر روحي الفيصل**" و"**د. عبد الله أبو هيف**" و"**د. عبد الرزاق جعفر**" **ثم** " **علي حمد الله**" و"**نزار نجار**" و"**د. عيسى الشماس**" وسواهم، ممن تركّزت دراساتهم حول ضرورة الاطّلاع على ما كُتب من دراسات وبحوث حول أدب الطفل، ومراعاة الخصائص الموضوعية والفنية له، التي توصّل إليها أولئك الدارسون.

لقد ابتدأ الكتّاب كتابة القصة من دون أن تكون في أذهانهم رؤيةٌ واضحة لمقومات هذا الفن، الذي قد يلتقي مع فن الراشدين، وقد يختلف عنه في الموضوع والمعالجة، فلم يكن بين أيدي الكتّاب آنئذ تعريف واضح، ولم يصدر مثل هذا التعريف على الصعيد المحلي إلاّ بعد أكثر من عشر سنوات على البدايات الجادة، فنقرأ على سبيل المثال لـ "**سمر روحي الفيصل**" قولَه: القصة "جنس أدبي نثري قصصي موجّه إلى الطفل، ملائم لعالمه، يضم حكاية شائقة ليس لها موضوع محدّد أو طول معين، شخصياتها واضحة الأفعال، ولغتها مستمدة من معجم الطفل، تطرح قيمة ضمنية، وتعبّر عن مغزىً ذي أساس تربوي مستمد من علم نفس الطفل". (9)

وسادت لدى النقاد والكتّاب رؤية فنية ترى أن قصص الأطفال عبارة عن موضوع، أو فكرة لها هدف، تمثّل صورة الإبداع الفني التعبيري، تصاغ بأسلوب لغوي محبّب، لأن الأطفال بطبيعتهم يميلون إلى سماع القصة، وينامون في هدوء عند سماعهم لحكايات أمهاتهم وجداتهم. وأن أكثر أنواع القصص الطفلية فائدةً للصغيرة ما كان مستوحىً من البيئة القريبة، ونقصد بذلك بيئة الطفل المنزلية الصغيرة التي يتفاعل معها، والتي تشارك في تنشئة عناصر شخصيته وتكوينها من خلال النماذج المختلفة، فتكسبه العديد من المهارات التي تشارك في بناء هذه الشخصية الغضة.

وقد تعدّدت موضوعات القصة في أدب الأطفال، وتنوعت شخصياتها العفوية منها والمدروسة بعناية، في المطبوعات التي صدرت عن المؤسسات الحكومية، فوُجدت القصص الاجتماعية، وقصص الحيوان، وقصص البطولة والمغامرة، وقصص الخوارق والأساطير والحكايات الشعبية، والقصص التاريخية، وقصص الفكاهة، وقصص الخيال العلمي. وقد راعت معظمها العناصرَ المطلوبة في الأسلوب المعتمد على الوضوح في كتاب القصة، ودقة التعبير، والبساطة في تناول الموضوع، وجمال العبارة. ولكن ما يلاحظ هنا أن معظم هذه القصص لم تحدّد الشريحة الطفلية، أو المرحلة العمرية التي تتوجّه إليها، تبعاً لمراحل النمو اللغوي عند الطفل.

وقد كانت وزارة الثقافة والإرشاد القومي الجهة الرسمية الأولى التي أخذت زمام المبادرة، في طباعة الكتب ونشرها وتوزيعها، ولكن ما يلفت الانتباه أن خطة الوزارة في بداياتها كانت غايتها إيجاد كتاب للطفل فحسب، لذلك كان اللون الطاغي على مطبوعاتها في السنوات الأولى الكتابَ المترجم. وهذا لا يعني عدم الاعتراف بالدور الرسمي الرائد الذي قامت به على صعيد نشر الكتاب الطفلي أولاً، وإصدار مجلة أسامة ثانياً، ثم إجراء مسابقة لكتابة القصة الطفلية ثالثاً، ورابعاً إصدار كتاب أسامة الشهري. ومن ثم إصدار أعدادٍ ممتازة وخاصة من مجلة المعرفة، غدت مع الزمن من المراجع التي لابد منها للمتخصصين.

2 ـ القصة في مجلة أسامة:

يعدّ صدور مجلة أسامة مطلع شهر شباط عام 1969 الخطوة الجادة الأولى نحو تأصيل فن أدبي للأطفال على الساحة السورية بصورة خاصة، والعربية بصورة عامة. وقد غدت وسيلة اتصال هامة من الوسائل الضرورية لثقافة الأطفال، وحققت أول لقاء للطفل مع الثقافة والعلم والأدب والفن، لأنها لعبت دوراً هاماً في تقديم خدمات معرفية جليلة.

لقد كان من أولى مهمات مجلة أسامة مراعاة اختيار الموضوعات والمواد التي تقدّمها لقرّائها الصغار، ومحاولة معرفة الشرائح العمرية التي تتوجّه إليها، بغية تحقيق الحاجات الأساسية للنمو، والتوافق مع الميول، ومستوى التطوّر العقلي واللغوي والاجتماعي، الذي يضع الطفل في عصره، وإعداد الجيل لعالم الغد، والتعامل مع تكنولوجيا العصر بروح علمية وعقل منفتح، إضافة إلى الحرص على تحقيق الانتماء للوطن والحضارة العربية والتراث، وتمثّلِ قيم الدين الحنيف.

إن كلمة "**أسامة**" التي حملت عنوان المجلة، هي اسم علم جنس الأسد، والأسد ملك الغابة، ورمزٌ للقوة والشجاعة، وهذا ما يؤهله لكي يكون أنموذجاً للبطولة والمغامرة التي يحبها الأطفال، وهي تحيل إلى فن القصّ، فثمة أكثر من إشارة وردت في العدد الأول توحي أن التسمية، لشخصية إسلامية، هي "**أسامة بن زيد**" **حب رسول الله** ﷺ، وكان فتى شجاعاً، عُرف بالحكمة والأمانة والإخلاص، وهو أصغر قائد في الدولة العربية يقود جيشاً باتجاه بلاد الروم، ويهزمهم شر هزيمة، والذي يُرجّح هذا الرمز، وجود قصة تاريخية في العدد الأول، كتبها "**محيي الدين صبحي**" بعنوان "**بطولة أسامة بن زيد**" كما نشرت في العدد الأول أيضاً قصة ثانية مسلسلة، بإسقاطٍ

معاصر، تحمل عنوان "**أسامة مع الفدائيين**" لـ "**عادل أبو شنب**".

أفسحت المجلة حيّزاً من صفحاتها لقصص الأطفال، وذلك إدراكاً من القائمين عليها، أن الطفل بفطرته ميالٌ للقص والحكي، وقد تشدّد رؤساء التحرير في عدم نشر القصة التي لا تحقق فنيةً عاليةً، وركّزوا اهتمامهم على أن قيمة القصة تتأتّى من آثارها الإيجابية أو السلبية اللذين يتحدّدان من مدى جودة القصة أو رداءتها "**ومقاييسُ الجودة أو الرداءة هي قبل كل شيء مقاييس فنية، فالقصة المفيدة للطفل هي القصة الجميلة التي تتحقق فيها شروط الفن القصصي المناسب لأذهان الصغار وأذواقهم، والتي تصدر عن مبدعين حقيقيين**".

أخذت القصة مكانها على صفحات المجلة بين مجموعةِ المواد المتنوعة، وقد جاء في قرار إنشاء المجلة (10) إنها تضمّ (32) صفحةً، منها (24) صفحة بالألوان و(8) صفحات غير ملونة، توزّع فيها المواد حسب الحصص الآتية:

صفحتان للغلاف خارجي.

صفحتان لنتاج الأطفال.

صفحتان لصور الأصدقاء، والذين يرغبون في التعارف مع غيرهم.

صفحتان للقصة المؤلفة (محلية . عربية).

صفحتان للقصيدة الشعرية.

صفحتان للقصة المترجمة.

صفحتان للتسليات وأوقات الفراغ.

أربع صفحات للمادة العلمية.

صفحتان للريبورتاج المصور.

ثماني صفحات للمسلسلات المصورة (تاريخية . مغامرات).

صفحتان متفرقتان.

ومن هذا المخطط، يتضح أن القصة الإبداعية العربية لم تأخذ سوى ما أخذته الصفحات المتنوعة الأخرى، ولم تميّز بشيءٍ من غيرها، وكان نصيبها نسبة 16/1 وهذا مؤشر متواضع على النظرة الرسمية لمكانة القصة. لكنّ ما حدث في الواقع أن أعداداً كثيرة من المجلة لم تلتزم بهذا التوزيع، فطغت القصص في بعض الأعداد على غيرها من المواد الأخرى، واحتلّت عدّةَ صفحاتٍ، وصلت في بعض الأعداد إلى ثلث عدد صفحات المجلة.

ومع ذلك، فإن تخصيص **مجلة أسامة** صفحتين للقصة، يبدو جيداً إذ ما قيست بغيرها من المجلات المماثلة، التي تصدر في باقي أقطار الوطن العربي. ويبدو أن المجلة تمردّت على مخططها، منذ العدد الأول، فنشرت ست قصص، هي:

بطولة أسامة بن زيد. قصة تاريخية، لـ "محيي الدين صبحي".

أسامة مع الفدائيين. قصة مسلسلة، لـ "عادل أبو شنب".

لماذا سكت النهر. قصة رمزية، لـ "زكريا تامر".

آلة الزمن. قصة مصورة اقتبسها "تجاة قصاب حسن" من رواية لـ "هـ. ج. ويلز".

قصة من دون كلام، قريبة الشبه من الكاريكاتير، لعلها مأخوذة من مجلة أجنبية، ولم يذكر اسم ناقلها.

قصة الطيران، وهي مادة علمية حملت عنوان (قصة) تتحدث عن تجربة (عباس بن

فرناس) ذُكر اسم رسامها "حسان أبو عياش" ولم يُذكر اسم كاتبها.

وقد حملت القصص سمات فنية وعلمية، ضمنية ومباشرة، لا يضاهيها في المستوى الفني الرفيع إلاَّ القصص التي بدأت تنشرها . بعد ذلك . مجلتا "**المزمار**" و"**مجلتي**" اللتان صدرتا عن دائرة ثقافة الأطفال العراقية ببغداد، ومع ذلك فإن تعامل مجلة أسامة مع القصة بدا جيداً، نظراً لتوالي عددٍ من رؤساء التحرير والمحررين من كتاب القصة والمسرحية المرموقين على رئاسة تحريرها، وهم "**سعد الله ونوس، وزكريا تامر، وعادل أبو شنب، ودلال حاتم، ثم بيان الصفدي**" ولكن الدخول إلى صميم العمل الإداري الفني في المجلة يُظهر مدى معاناة رئيس التحرير في إخراج القصة للنور، وقد بيّنت "**دلال حاتم**" كثيراً مما كانت تعانيه في التعامل مع القصة قبل نشرها، لأن بعض القصص . كما تقول . يجب أن تكون "عجينة لينة كي يستطيع العاملون في المجلة قولبتها بالشكل الذي يرونه مناسباً" (11) من تنقيح لغوي، وتشذيب فني، ورسوم، وحجم خط، وقد تضطر إعادتها إلى كاتبها، وتطلب إليه تعديل بعض فقراتها وإعادة كتابتها من جديد.

ومع ذلك، وعلى الرغم من خبرة رؤساء التحرير وتشددهم، فإن عدداً من السلبيات اعتور المادة القصصية في المجلة، فعلى سبيل المثال، ضمّ العدد (220) من المجلة قصةً تفتقر إلى مقومات التربية، حيث يروي طفل لرفاقه أن أباه عندما كان صغيراً رمى "بالوناً" تحت عجلات سيارة عامداً، وقصةً أخرى مترجمة لـ "أندرسون" تقوم على السحر والاغتيال والموت، وقصةً ثالثة تحكي عن أخ يذبح أخاه الأصغر، ويشق بطنه، ليرى ماذا أكل في غيابه، وهي صورة رهيبة، لا يجوز أن تعرض على طفل، وفي العدد قصةٌ مسلسلة أخرى، توشك أن تتحوّل إلى قصة "بوليسية" عن القتل والخيانة، ودورُ الخائن فيها أكثر بروزاً من دور غير الخائنين". (12)

ولكن . على الرغم من ذلك . فإن الكتّاب منذ أن بدأوا التوجه الجدي للطفل، برزت طاقة من الإبداع، موشاة بملامح إنسانية جديدة في قصص عدد من الكتّاب من أمثال نزار نجار، وأيوب منصور، عزيز نصار، لينا كيلاني وسواهم، كما توشّى عدد منها بالبعد الاجتماعي التربوي الذي يعبّر عن تآلف الأسرة، وذلك بسبب التقاليد المألوفة في المجتمع العربي من جهة، وفي رغبة الكتّاب الانطلاق من الرؤية التربوية من جهة أخرى، فكانت القصص الاجتماعية الهادفة، كما تجلت في قصص دلال حاتم، وليلى صايا، وجمانة نعمان.

قصص الحيوان:

حين نظر الكتّاب العرب في الأدب العالمي، أُعجبوا بـ "إيسوب اليوناني" الذي استطاع أن يبتكر قصص الحيوان، ويتحدّث من خلالها عن بعض القضايا الفكرية والإنسانية، ثم أعاد صياغتها "لافونتين" الفرنسي، فأخذت مكانتها في الذائقة الأدبية الإبداعية، واحتلت مكانتها في الذائقة الثقافية العربية إلى جانب "كليلة ودمنة" لـ "ابن المقفع" التي تُعدّ من أهم ما كُتب في هذا المجال. وهذا واحد من بين الأسباب الهامة التي دفعت القاص السوري إلى اتخاذ شخصية الحيوان المحببة إلى الأطفال شخصية رئيسة ومحورية في قصصه، ففي مجموعة "العصافير تبحث عن وطن" لـ "ياسين رفاعية" "تنصرف معظم قصص المجموعة [الإحدى

عشرة] إلى وضع شخصيات حيوانية مألوفة جداً للطفل، وعلى سبيل الحصر، فقد وردت الشخصيات التالية: العصفور . السمكة . الديك . الأرنب . الذئب . النسر... والواضح أن كون الشخصية من الحيوانات الناطقة بلسان البشر، المعبّرة عن انفعالاتهم من حزن وفرح وغضب وحب وتعاون، شيئاً له وزنه القصصي بعد اتّباع مبدأ الاعتماد على ضعف ارتباط الطفل بالواقع، لأنه يجعل القصة قريبة من نفس الطفل، وهو هنا طفل يعلم يقيناً أن العصفور لا يتكلم، ولكنه يبقى يتابع القصة، لما تقدّمه إليه من متعة، ولأن خياله مازال ناشطاً، ولأن ارتباطه بالواقع لم يصبح تاماً بعد، بحيث يرفض هذا النوع رفضاً نهائياً، وإن كنا نعلم أن هذا الرفض مجرّد احتمال قد لا يكون له نصيب في الواقع، تبعاً لكون كلام الحيوان ينتقل من حيّز الخيال إلى حيّز الرمز، ويبقى الطفل . وكذلك الراشد عموماً . يفسر الصفات البشرية للشخصية الحيوانية تفسيراً رمزياً، ويضع له خلفيات تتحدّد بمقدار الثقافة الخاصة التي يحملها القارئ، كذاك الذي يحدث حين نقرأ . نحن الكبار . كليلة ودمنة وحين يقرؤها الأطفال في الوقت نفسه". (13)

ثم طغت الشخصيات الحيوانية في القصة السورية على الشخصيات البشرية، فشكّلت ظاهرة محيّرة للناقد الذي رأى أن قصص الأطفال السورية قد تحوّلت إلى "حديقة حيوان" على الرغم من أنها تختلف عن تلك القصص القديمة اختلافاً كبيراً، ولكنها باستبدالها الشخصية الإنسانية بالحيوان، تدخل دائرة الترميز، وتنقل الصراع إلى عالم الحيوان، وتضع الطفل وسط غابة من الحيوانات المتوحشة والآهلة، التي تتكلم باسمنا وبمنطقنا، وتعبّر عن مشاعرنا ومشكلاتنا، وهي في القصص مثالية أخلاقية ينتصر فيها الخير على الشر، والحق على الباطل، وهذا وإن كان يخدم الفن، إلا أنه مخالف للمنطق الطبيعي، لأن قانون الغابة ليس له منطق البشر.

قصص الخيال العلمي:

لابدّ للباحث المنصف من أن يعترف بأن المرحلة التي تمر بها الأمة العربية، هي من أكثر مراحل التحدّي الحضاري خطورةً، بسبب تفجّر المعلومات، التي نتجت عنها قفزات نوعية سريعة ومتلاحقة في المعارف والعلوم كافةً، مما ينطبق عليها مصطلح "ثورة المعلومات" الأمر الذي يتطلّب منا أن نستيقظ من غفلتنا، ونتمّعن في مكانتنا، ونراجع حساباتنا، ثم لنقرّ بأن موقعنا يجب أن يتجاوز موقع المستهلك، ومشاركتنا لا تنحصر في دور التلقّي والانبهار، دورِ من يعيش في الظلّ، يستقبل التقنيات الغربية فتستهلكه، وهو مسلوب الإرادة والفكر والإبداع.

لقد تنّبه بعض الكتاب إلى أن عدم المشاركة في هذه الثورة العلمية، يمكن أن يؤديّ بنا إلى التخلّف الحضاري، ويتسبّب في حدوث فجوةٍ واسعةٍ تفصلنا عن الدول المتطوّرة علمياً وتقنياً، إذ تضاعفَ حجمُ المعلومات في النصف الثاني من القرن العشرين، وتسارعت القدرة على تجديد الإمكانات التقنية، وهذه المضاعفات ليس لها صفة الثبات والدوام، لأن ما يفرزه العلم كل ساعة وكل يوم، يؤكّد على أن المعلومات والاتصالات تزيد من زخم ثورتها وكأنها تفجّر بركاناً (معلوماتياً) إثر بركان بغير هوادة.

لقد كان القرن الماضي، رمزاً مختصراً للمستقبل البعيد، أو رمزاً للمكان الذي نتمثّل فيه

أمانينا البعيدة، وأحلامنا التي نرجو تحقيقها، ويمكن أن نتقرّى آثاره البارزة في مجالات (التعليم) حيث يبدو مستقبلُ الحضارة، وامتلاكُ أسباب التفوّق الصناعي والعسكري، مرتبطان بالمدرسة، وما يُدرّس فيها من علوم وآداب، وما يُتّبع فيها من مناهج، وهذا قائم على استقراءٍ عميق للتجارب الحيوية وتقويمها بأسلوبٍ علمي مؤسّسٍ على الحقائق من دون الأماني، وعلى الواقع من دون شطحات الخيال وتهويماته، وبغير الاهتمام بالشعارات البراقة، ولا التطلّعات الجامحة، استقراءً وتقويماً نابعاً من الواقع بغية إصلاحه، وتزيينه بالإنجازات الحضارية التي تواكب طبيعة العصر. (14)

إن العصر الذي عاش فيه طفل منتصف القرن العشرين، حمل إليه، ثقافة جديدة، غير تقليدية، أقنعته بأنه لم يعد بالإمكان تصوّر عالم من دون طائرة نفاثة، أو تلفاز، أو أقمار صناعية، أو رجل آلي، أو سفن فضاء، فقد وصل روّاد الفضاء الروس ثم الأمريكان إلى القمر في أواخر الخمسينيات، وهذا يعني أن العلم والتكنولوجيا هما مفتاح الحياة على عالم فيه القوة، والثراء المادي والنفسي، وتطور المجتمع ورفاهيته.

ولمجاراة هذا العالم، أخذ الكتّاب في سورية . خارج إطار التعليم الرسمي . يكتبون في أدب الخيال العلمي، واهتموا بالقصة، ليؤديَ الكتّاب دورهم في سوق هذه الثقافة، بعد أن مرّوا بطور الكتابة الأدبية العادية، أو طور الثقافة (الورقية) للطفل.

إن أدب الأطفال وثقافتهم بصورة خاصة باتت كالبحر الهادر، ولم تعد محصورة في إطار النشيد والأغنية والقصيدة، والحكاية والقصة والمسرحية، ولم يعد الأمر مقصوراً على صحافتهم وكتبهم، والموسوعات والمعاجم، ودوائر المعارف (الورقية) الموجهة إليهم، فهناك برامج الإذاعة والتلفزيون المختلفة، وأفلام الصور المتحركة، ثم الوسائل الإلكترونية والتكنولوجية الجديدة الكمبيوتر والانترنيت. وقد برزت أسئلة جديدة تدور على الألسن في عصر المعلومات وانفجار المعرفة، حول مستقبل الإنسان، والآفاق القادمة التي يمكن أن يصل إليها. وهذا ما استدعى التوجّه إلى الخيال العلمي والثقافة العلمية التي تهتم بإيصال الرسالة العلمية إلى جيل عصر المعلومات، لأن الثقافة التقليدية لا تستطيع أن تحقق ذلك، وهذا من شأنه أن يضع الجيل وجهاً لوجه أمام المستقبل، والحديثُ عن عالم المستقبل، هو الحديث عن عصر العلم والرياضيات الحديثة والرجل الآلي والذكاء الاصطناعي و(بنوك المعلومات) والهندسة الوراثية والاستنساخ، وحرب النجوم والأقمار الصناعية التي تجوب الكون وتستشعر عن بُعدٍ أعماقَ الأرض.. وبصورة أكثر وضوحاً، فإن الاتجاه إلى أدب الخيال العلمي من شأنه أن ينقل الطفل إلى رحاب المستقبل الذي يعتمد فيه على العلم، ويعمّق لديه الثقافة العلمية، ويحرّضه على التفكير العلمي، وقد بات ذلك ضرورياً لمستقبله، وغدا كالهواء الذي يتنفسه، لا يجوز التواني عنه أو تأجيله.

لكن كتابة قصة الخيال العلمي على درجة من الصعوبة، نظراً لجوهر مادتها التي تعتمد على النظرية العلمية قبل كل شيء، وفي ذلك يوضح "د. طالب عمران" قائلاً إن "كتابة القصة العلمية للطفل يجب أن تستند على أرضية من الثقافة العلمية، ويجب أن تتوجه قصة الخيال العلمي بإقناع يستند على العلم ومكتسباته، ويجب أن تفرق بين الخيال العلمي والخرافة. "كما يجب

أن ندرك الفرق بين القصص العلمية، وقصص الخيال العلمي، فالقصص العلمية . حسب تعريف "عبد البديع قمحاوي": "قد تكون قصصاً وصفية، تتبَّع أبحاث العلماء، وجهود المخترعين والمبتكرين، وقصص مخترعاتهم ومبتكراتهم، وما لاقته هذه المخترعات من قبول أو رفض، وما كان لها من تأثير في حياة الناس. أما قصص الخيال العلمي فتقوم على خيال، ولكنه ليس بالخيال المحض، وإنما هو خيال مدعم بنظريات علمية، قد تكون سائدة في عصر الكاتب أو المؤلف، أو تكون هذه النظريات العلمية غير منشرة في عصره، ولكنها معروفة لدى مؤلِّف هذه القصص. وليس من الضروري أن يكون مؤلِّف قصص الخيال العلمي من العلماء، ولكن من الضروري أن يمتلك الخيال المقنن الذي يستطيع أن يجعله يجسِّد عالماً خيالياً، يمكن أن يعيش فيه القارئ ويتطلّع إليه".

إن من أهم وظائف الخيال العلمي، تهيئة العقل الإنساني لتقبّل العلوم المستقبلية، وفي هذا المجال نتذكّر أن العالم "أنشتاين" ذكر عبارةً، يستشهد بها دائماً الكتَّابُ والباحثون في أدب الخيال العلمي، يقول فيها: "لقد تعلمت من الأديب الروسي دوستوفسكي في مجال الرياضيات أكثر مما تعلمته من نيوتن وكوس".

وقد وعى "د. طالب عمران" طبيعة هذا اللون الأدبي الخيال العلمي، فأكد على أن "الكتابة للطفل ليست سهلة، يجب أن نشد اهتمامه إلى ما ينفع ويمتع ويثير التفكير في نفس الوقت.. نحن نعيش في عصرٍ العلمُ فيه هو الفارس، ولكي نربط الطفل إلى هذا العصر يجب أن نبتعد عن القوالب الجامدة ونقرب الفكرة العلمية منه بقصة مشوقة، بحكاية صغيرة يحل فيها العلم المشكلات التي تعترض الإنسان ويقربه من روح العصر".

وقد استوحت قصة الخيال العلمي جانباً من روح العصر، وحاولت مواكبة ما يدور حولنا من أحداث وتطورات في عالم الأرض، والفضاء والأقمار الصناعية، والوصول إلى الكواكب المجاورة لكوكبنا، وبخاصة قصص الخيال العلمي التي كتبها "د. طالب عمران" و"عبدو محمد" و"دياب عيد" والتي نلمح فيها امتداداً لقصص الخيال العلمي التي كتبها في مصر "نهاد الشريف" وتلك التي ترجمتها "د. سهير القلماوي" بعنوان قصة "القرد حارس المرمى" ونقلت فيها القيم والأفكار إلى جانب الطرافة والحداثة، بحيث يألفها الصغار بسهولة ويُسر.

لكن أدب الخيال العلمي على الرغم من إقبال الأطفال عليه من خلال الأفلام والمسلسلات الإلكترونية، لم يلاقِ الإقبالَ في الكتاب المطبوع، وقد عانى كتّابه من انصراف النقاد وجمهور القراء عن كتاباتهم، وقد اعترف "د. طالب عمران" بذلك قائلاً: "هذا النوع من الكتابة يغني كثيراً معارف الطفل، وينمي خياله، ويجب أن ننتبه جيداً إلى التورط في لعبة المبالغة وشطحات الخرافة، فهي تقطع خيط الثقة بيننا وبين الطفل حين يعلم أن ما نقوله له هراء، بعيد عن الإقناع".

"أفكّر كثيراً بخلق عوالم جديدة، لقصصي؛ كواكب بعيدة مسكونة بكائنات لطيفة مسالمة، متفوقة في المعرفة، يحتك بها الإنسان ويتعلم منها".

ربما كان الأول الذي يكتب خيالاًَ علمياً في سورية، ما ينطبق عليه فعلاً تسمية الخيال العلمي الذي يقدم للطفل خيالاً وأحداثاً منسجمة مع المنطق العلمي، ولاشك أن التوجه للطفل يجب أن يراعي السن.. وقد كتبت قصصاً للأطفال دون الثانية عشرة، وقصصاً للفتيان اليافعين.. ربما كانت كتابات الخيال العلمي الموجهة للأطفال، نادرة في الوطن العربي، وقد بدأت أكتب وأنشر في هذا المجال منذ بداية السبعينات حيث توصلت إلى قناعة أن الأطفال في بلدنا هم في حاجة فعلاً لمن يكتب لهم قصصاً علمية موجهة تؤصّل فيهم حب العلم والبحث في عصر العلم والتقنية الذي نعيشه.. لم يتقبل الناشرون هذا النوع من القصص بصدر مفتوح، وهذا ما جعل المهمة صعبة في البداية.. ولكن الإصرار على المضي في هذه التجربة دفعني لنشر عديد من القصص العلمية الخيالية في الصحف اليومية التي كانت تخصص بعض صفحاتها للكتابة للأطفال (كالبعث والثورة وتشرين) ثم المجلات الطفلية (أسامة) و(الطليعي) في سورية (سامر) في لبنان (ماجد) في الإمارات العربية المتحدة.." (15)

الترجمة وتطور الفن القصصي:

إن التفاتة الكتّاب إلى آداب الأمم الأخرى، كانت نتيجة فراغ واسع في ساحتنا الثقافية، لذلك وجدوا أنه قد بات لزاماً عليهم نقل الآداب الأجنبية التي تطوّر فيها آداب الأطفال. وبعض هذه الدول بلغ فيها مراتب عالية، فاقت أدب الكبار. فأخذوا ينقلون ويترجمون بغير هوادة، وقد كان لوزارة الثقافة جهدٌ واضح في نقل روائع الأدب العالمي، في القصة والحكاية، فأوجدت بين أيدي النقاد وأدباء الأطفال نماذج متألّقة عالمياً، لم نعهد لها مثيلاً في قصصنا الطفلية، كما يتمثّل في المقطع الآتي من قصة "مكان هادئ" التي صيغت بأسلوب شاعري: (16)

طفلةٌ اسمها ربى
كانت تبحث في يومٍ مشمسٍ
عن مكانٍ هادئ
بحثت وراء أصيص البنفسج في الصالة
ولكن ذلك المكان
كان ضيقاً جدّاً...

وقد كانت المادة المترجمة للأطفال في مطبوعات وزارة الثقافة مقتصرة على القصة وحكايات الشعوب، والتي أفادت في اتجاهين:

الاتجاه الأول: تقديم مادة إنسانية من قصص الشعوب للطفل العربي، فيزداد أفق اطّلاعه.

والاتجاه الثاني: تقديم مادة فنية، أو شبه فنية كي يحتذي الكاتب السوري حذوها، نظراً لحداثة نشوء أدب الأطفال الذي لم يعتمد في نموه على جذور تراثية كالشعر.

وفي منحى آخر على طريق تطور القصة الطفلية، نجد أن العدد الأول من مجلة أسامة، ضم قصةً مترجمة، وإن أول كتاب أصدرته وزارة الثقافة للأطفال عام 1970 كان مجموعة قصصية مترجمة بعنوان "حكايات مهاجرة" ضمت مختارات قصصية روسية، نقلتها "نجاة أبو سمرة" ثم توقفت الوزارة خمس سنوات عن نشر القصص، أصدرت بعدها عام 1975 مجموعتين مترجمتين هما "مدرسة اللقلق" و"عندما جاءت عصافير الدوري" ترجمة "عيسى فتوح" ومجموعتين مترجمتين عام 1976 هما "الشموس الثلاث" ترجمة "ميخائيل عيد" و"مصرع قارع

الطبل" ترجمة "هشام الدجاني" ثم ارتفع العدد إلى سبع مجموعات عام 1979، فـ (23) مجموعة عام 1980، وبلغ العدد أوجه عام 1987 فوصل إلى (34) عنواناً، بدأت بعده الأعداد السنوية في التناقص، وقد انفردت وزارة الثقافة بترجمة أدب الأطفال، قبل أن تلتفت إليه دور النشر الخاصة، فقد وجدت فيه الوزارة عملاً أدبياً يستحق أن ينصرف إليه الكتاب، وأن يضعوه في مكانة عالية تتساوى مع الترجمة للراشدين، فبرزت أسماء مترجمين من بينها "دلال حاتم، ميخائيل عيد، عيسى فتوح، إليان ديراني، هاشم حمادي، رباب هاشم، وجيه توفيق جبر.." وكانت الترجمة عن الإنكليزية والفرنسية والروسية والبلغارية.

لقد حاول عددٌ من الكتّاب السوريين محاكاة المادّة المنقولة ـ القصة بصورة خاصة ـ فكانت هناك قصص ناجحة، ومحاولات جادّة. فإذا أصرّ أصحابها على أنها غير متأثّرة بالنماذج الأجنبية، فإنها ـ لابدّ ـ تقترب منها، وإن عدداً قليلاً من القصص قد تألّق، فلفت الأنظار إليه، كقصص "زكريا تامر" الذي حافظ على مستوى راق من السوية الفنية، في كتابته بصورة عامة، وعمل على زعزعة أسلوب القص التقليدي، بترسيخ رؤية تربوية جديدة، فوضع بين يدي الطفل مادةً قصصية صارخة، تضعه وجهاً لوجه أمام القمع، وجرأة المواجهة في العلاقة الإنسانية بين الفتى والفتاة /الذكورة والأنوثة، وبين المواطن والسلطة، والشعور بالكرامة في قصص "أوامر الملوك، الحمار المحترم، العشب الأخضر" من مجموعة "لماذا سكت النهر" وهو عندما كتب للكبار راعى في كتابته أبعاد الطفولة، وعندما كتب للصغار استحضر ـ في بعض القصص ـ مشكلات الكبار،

وقد استطاع في قصة "رندا" أن يوجد لوناً جديداً في فن القصة القصيرة جداً، يصلح للصغار والراشدين على السواء، فنُشرت القصة مسلسلة في مجلة أسامة للأطفال، كما نُشرت ضمن ملف قصص الكبار في مجلة الموقف الأدبي، فوجد فيها كل من الصغير والكبير متعته، وقد أهّلتها فنيتها البارعة لأن تأخذ مكانها ضمن قراءات الطفل، ودخلت ضمن نطاق اهتماماته بلغتها الشعرية ورمزيتها الشفافة ومضمونها الإنساني، كما وقعت ضمن قراءات الكبير، ولم تخرج عن نطاق اهتماماته الفكرية والثقافية. ومثلُ هذه الملامح الطفلية تتغلغل في كثير من قصصه القصيرة جداً، التي كتبها للراشدين، والتي ـ غالباً ـ ما ينسج خيوطها المتعددة من الطفولة وعالمها الفطري البريء، ويصوغها في أداء موحّد منغّم، كقصة "الصغار يضحكون" من مجموعة "النمور في يومها العاشر".

نظرة فنية خاصة:

في البدايات الجادة، يمكن الوقوف عند النقلة التاريخية لوزارة التربية نحو أدب الأطفال، حين اعتمدته مادة تدريسية، فقررت مادة (أدب الأطفال) في منهاج دار المعلمين عام 1967 ثم أتى الكتاب الثاني الذي ألّفه "علي حمد الله" عام 1970 على أنواع الأدب وسماته العامة، فحددها بـ "أربعة أنواع رئيسية: قصة وتمثيلية وشعر ومقالة، ولكل واحد منها خصائص وأنواع ومصادر" (17).

وقد خصص الكتاب القسم الثاني منه للقصة وخصائصها، واعترف بأن القصة أحب أنواع الأدب للطفل، وركّز ـ بأسلوب مدرسي تعليمي ـ على دور البطولة في القصة، فنص على أنه

يجب أن يكون منطلقها تربوياً "وتكون أفعال البطل إيجابية خشية أن يتعلّم الأطفال منه أفعالاً، إذا هم قلدوه فيها وقعت الواقعة، لأن البطل عند الطفل مرشّح للمثل الأعلى . على حدّ تعبير الكتّاب . سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم شيئاً جماداً.. والبطل فرد أو جماعة، وهو كذلك قوي أو ضعيف، وكلاهما ضروري في أدب الأطفال، مادام في الأطفال أنفسهم قوي وضعيف، وكلاهما ينتصر في آخر القصة بفضل بعض الإيجابيات التي فيه، وكلنا يلاحظ أن أبطال الرسوم المتحركة (كرتون) غالباً صغار أو ضعاف". (18)

ومن هذه المنظور، نجد أن رؤية أدب الأطفال في كتاب دور المعلمين غير مستوفية الشروط الفنية، فلا يمكن أن يكون البطل في القصة هو المثل الأعلى، لأن ذلك يتناقض مع واقعية الفن القصصي، ويتنافى مع جوهر العقيدة الإسلامية، كما في النص القرآني ﴿ولله المثل الأعلى﴾ كما أن الحتمية التي تُلزم الكاتب بالتقيّد بالخاتمة، التي وضعها المؤلف للقصة، التي تقضي بانتصار البطل، فيها تعسّفٌ يخالف الواقع والفن، لأن كثيراً من قصص الطفولة لا يعتمد على عنصر الصراع بين الخير والشر، أو القوة والضعف، أو الحق والباطل، فقد تعتمد على الحب والحنان والعطف والأخوّة والصداقة والتعاون، وسوى ذلك من القيم الإنسانية المعروفة في منظومة قيم أدب الأطفال.

انفتاح على الطفولة:

ثم توالى الاهتمام بأدب الأطفال بعد انطلاقة مجلة أسامة، فصدرت مجلة رافع الأسبوعية عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، يوم 1970/8/15 وقد تميّزت بحرصها على التوازن بين الكلمات والألوان، وجعلتهما عملاً مشتركاً بين الكاتب والرسام، لكنها لم تستمر سوى عام واحد تقريباً، ثم أصدر "نزار نجار" في حماة مجلة غير دورية بعنوان "تعال نقرأ" لكنها لم تعمر طويلاً لاعتمادها على جهود فردية، ثم أعلنت وزارة الثقافة عام 1972 عن مسابقة متميزة لكتابة قصة الأطفال، وحرصت على أن تهدف إلى التوحيد القومي، والتقدّم الاجتماعي، في محاولة جادة لتشجيع الكتاب على الكتابة للطفل، وإيجاد مادة قصصية تضع الطفل العربي في جو عربي معاصر، شريطة أن تربطه بتراثه، وقد كانت النتيجة كالآتي:

أ . **الجائزة الأولى:** قصة "**حكاية من دمشق**" لـ "أحمد يوسف داود".

ب . **الجائزة الثانية:** قصة "**الوشاح الأزرق**" لـ "إبراهيم المصري".

ج . **الجائزة الثالثة:** مناصفة بين:

قصة "**فارس والغول سالمة**" لـ "عبدو محمد".

وقصة "**الصياد والأرض**" لـ "أحمد مختار الشريف".

وبذات الهدفية أو القيمية أعلنت منظمة طلائع البعث عن مسابقتين للقصة الطفلية؛ الأولى عام 1977، والثانية عام 1979 وقد كان الهدف الواضح المعلن على النحو التالي:

أ . تدعيم أبحاث الطفل بقوميته العربية ومثلها العليا.

ب . تنمية خياله النضالي.

ج . ترسيخ حبه لوطنه، واستعداده للشهادة في سبيله. (19)

وكانت القصص الفائزة في المسابقة الأولى كما يأتي:

1 . قصة "وائل يبحث عن وطنه الكبير" لـ "سليمان العيسى".
2 . قصة "الفراشة لا تبحث عن نبات اللبلاب" لـ "زكريا شريقي".
3 . قصة "أوراق من الأرض المحتلة" لـ "ليلي صايا سالم".
4 . قصة "الصاروخ الأخير" لـ "أيوب منصور".
5 . قصة "سطوح جباتا" لـ "خيري الذهبي".
5 . قصة "صيد الذئب حياً" لـ "جمانة نعمان".
6 . قصة "رسالة إلى ولدي" لـ "سعيد أبو الحسن".
7 . قصة "بيدر من النجوم" لـ "جان ألكسان".
8 . قصة "ذكريات ذلك الصيف" لـ "رياض عصمت".
9 . قصة "طريق إلى الأرض الحرة" لـ "محسن يوسف".
10 . قصة "بطولة من بلدي" لـ "مكرم الكيال".
11 . قصة "ولادة نسر" لـ "فؤاد حريب".

وكانت القصص الفائزة في المسابقة الثانية على النحو الآتي:

1 . قصة "البرج" لـ "أحمد يوسف داود".
2 . قصة "الجسر" لـ "جان ألكسان".
3 . قصة "انطلق يا بساط الريح" لـ "ليلي صايا سالم".
4 . قصة "التلميذ أحمد يبحث عن الحرية" لـ "محمد أبو معتوق".
5 . قصة "ابن الشهيد" لـ "وداد يازجي".
6 . قصة "احتلال القلعة" لـ "سعيد أبو الحسن".

ويلاحظ أن قصص البدايات الجادة الرسمية:

1 . حافظت على توجّهها العربي.
2 . وحاولت مراعاة منظومة القيم.
3 . واعتنت باللغة عناية فائقة. فحرصت على وضوح الأسلوب وملاءمته لسن الطفل الناشئ متوسط الذكاء.
4 . واهتمت بدقةِ معالجةِ الأحداث التاريخية، وبخاصة الأسماء والمواقع والأعلام.

ولكن لابدّ من التنويه إلى أن معظم الذين كتبوا القصة الطفلية وحصدوا جوائز المسابقات هم من الأدباء الذين كان لهم باع طويل في الكتابة للكبار، ومن سوء حظ الأدب الطفلي في سورية أن كثيراً ممن كتب للأطفال في مرحلة البدايات، قد توقّف عن الكتابة إليهم بُعيد خمود فورة هذا اللون، التي بردت في أعقاب رحيل عام الطفل الدولي عام 1979.

ثم صدرت مجلة (الطليعي) الشهرية عن منظمة الطلائع بدمشق، مع مطلع شهر آذار عام 1984 في (52) صفحة، وقد خصصت للقصة حيّزاً بين موادها، ولكنها لم تحافظ على خط نمطي محددين، فقد اختلف عدد الصفحات التي تحتلها القصة من عدد إلى آخر، وقد نشرت قصصاً جميلة، لكنّ بعضَها غلب عليه الإنشاء المدرسي، والتوجيه (الشعاراتي) المباشر.

لابد للدارس من أن يلاحظ التطور النوعي الذي طرأ على القصة الطفلية، بدءاً من عام الطفل الدولي عام 1979 إذ لفتت القصة السورية أنظار المهتمين بها في الأقطار العربية، فطبعت دور النشر في بيروت (دار الآداب. دار الفتى العربي. دار المسيرة..) القصة السورية، واقتنتها إدارة التعليم في المملكة العربية السعودية

بالآلاف، وتربّعت على رفوف مكتباتها المدرسية قصص "د. عبد الرحمن الباشا" التي طبعت الملايين منها في عدة طبعات، وأخص منها بالذكر سلسلتي "من حياة الصحابة" و"من حياة التابعين" وقررتهما في مناهجها الدراسية في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، كما تعرّف طلاب المدارس السعودية إلى قصص "بيان الصفدي" و"عبد الفتاح قلعجي" ونشرت المجلات العربية قصصاً لكثير من كتّابها، وأخص بالذكر مجلتي "**المزمار ومجلتي**" العراقيتين في عام 1978 . 1979 ومجلتي "ماجد" و"علاء الدين" الخليجيتين" وحصد الكاتب السوري جوائزَ مسابقات القصة على امتداد الوطن العربي، وغدا الكاتب السوري كغيره من الأدباء العرب مقروءاً ومطلوباً لأدب الأطفال العربي والغربيّ، فقد تُرجمت قصص "زكريا تامر" إلى عدد من اللغات الأجنبية.

الخاتمة:

نلاحظ في مرحلة البدايات "كثرة النصوص التي تُنسب إلى أدب الأطفال بالحق وبالباطل، وقليل منها هو الذي يحقّق الغايات المرجوة؛ لأنَّ النص الأدبي الطفلي ليس عملاً تربوياً فحسب، وإنَّما هو عمل فني بالدرجة الأولى، وهيهات أن تتحقق هذه الفنية بسهولة أمام ما يعترض طريق هذا الأدب من صعوبات جمّة، لعلّ في مقدَّمة هذه الصعوبات أنَّ الكبار هم الذين يكتبون لهؤلاء الأطفال، وهم قد تجاوزوا هذه المرحلة، ممّا يتطلّب منهم . ليس فقط . استرجاع طفولتهم بملابساتها والعوامل الفاعلة فيها، ولكن عليهم أن يعايشوا طفولة اليوم، وما أكثر متغيراتها!". (20)

وهذا يعني إلاَّ يتصرّف الأديب حيال الأطفال مثلما يتصرَّف رجل التربية أو عالم النفس، وهو الأديب الفنان.. لأنَّ موقف أديب الأطفال كموقف الفنان التشكيلي إزاء لوحته الفنية التي يبدعها؛ إنَّه يتطلّع إليها من بُعد قريب بين حين وحين، ليعود ويحمل الفرشاة فيضيف إليها لوناً وهكذا.. ولا يكفي أن يعرف أديب الأطفال جمهوره بل لا بد من أن يحترمه، يبشِّره بأنَّه صديق له، وألاّ يغالي بأستاذيته عليه، أو أن يقلَّل من شأنه، أو يستخف به وبقدراته". (21)

"أما موضوع وعي الطفل نفسه وعلاقته بالآخرين، ومراعاة الأدب لهذا الجانب الهام، فهو قضية أساسية، لأن ما نكتبه للطفل يجب أن يساعده على فهم نفسه بصورة أفضل. وفهم الآخرين، وإنشاء علاقات إيجابية معهم، لأن الطفل بحاجة إلى الرؤية الواضحة لمخاوفه وتطلعاته، وإلى تهدئة صخب انفعالاته، وإلى وعي مشكلاته وصراعاته، وتلمّس حلولها، وإلى تجاوز الحدود الضيقة لوجوده المتمركز حول ذاته، وبذلك يمكن للطفل أن ينتقل من وجود "تبعي" متأزم ومشحون برغبات طفولية، إلى وجود مستقل . لحد ما . أكثر إرضاء وملاءمة لنفسه.." (22) هذا ما حرصت القصة على تحقيقه.

ولكن على الرغم من أن "الرؤية الطفلية" يحكمها منطق خاص، حدوده أرحب من الواقع، وأبعد مدى، وأكثر خصوبة.. فإن وجهات نظر النقاد تختلف حول هذه النقطة، فأديب الأطفال المعروف "عبد التواب يوسف" يرى ضرورة الابتعاد عن حكايات التراث الشعبي، فيقول: "إنَّ خيال الطفل دنيا واسعة بلا حدود، تعيش فيها صور وشخصيات وأحداث ومرئيات، وإذا نحن لم نصوِّر له هذه الدنيا، فإنَّه يبتكرها، ويوجدها، إنَّها دنيا يستقيها الطفل ممّا سمعه من قصص أو حكايات، ويعيد فيها تنظيم العالم حسب رؤيته،

كما يحلو له أن يصوِّره.. وأطفال اليوم قد ضاقوا بسذاجة الكتب التي تسمّى كتب الأطفال، وضاقوا بـ "بساط الريح" و"سندريلا" وغيرها، ورفضها كثيرون لأنّها بالغة السذاجة، ولا تجدِّد خيالهم، في الوقت الذي يستطيع هذا الخيال أن يغيِّر الكثير من ذوقهم، وبالتالي يغيَّر من عالمنا ذاته، ولهذا ينادي بعض الباحثين بألاّ نخاطب الطفل من أعلى، خاصة في مجال الخيال؛ لأنَّه يسبقنا ويتفوّق علينا في هذا الميدان بالذات"(23).

وهذه الرؤية على جانب من الغرابة، تدعونا للوقوف عند المراحل الناظمة لعملية إنتاج أدب الأطفال وتوصيفها، بوصفها المدخل إلى تطوير هذا لإبداع لدى الكبار والصغار، ولاسيما في مجالات العلاقة بين الكتاب المدرسي، والمستوى المعرفي للطفل العربي، وشكل الكتابة وتوجهاتها، وخصوصية الطفل العربي.

إن تلك المراحل ترتبط في مجموعها وفي جوهر إبداعها بالكلمة المكتوبة، وعلى الرغم من تنوّع وسائط الأطفال وانتشارها إلى أدبهم بتأثير النزعة الاستهلاكية وتطور الأساليب التربوية، والتقدم الهائل في التقنية الحديثة، فإن أدب الأطفال يظل في حالة علاقة لا تنفصم بنشأته الأولى وأرضيته البكر، أرضِ الأساطير والشعر والحكايات واللغة والخيال والأحلام، وتعرف هذه العلاقة الوثيقة إمكانية الكشف عن طبيعة أدب الأطفال بكل أجناسه في مجموع عملية مخاطبة الأطفال، وما تُقره من اتجاهات تربوية وفنية. وهذا ما لمسناه في مواصلة الكتابات التي تحكي عن السندباد وعلاء الدين، والتي ستعيش مع الأطفال القرّاء على امتداد الزمن.

وبعد: فإنَّ أدب الأطفال على أهميته ومسيس حاجتنا إليه، مازال يفتقر إلى الأدباء المتفرغين الواعين الذين يوغلّون فيه؛ للأسباب التي ذكرناها في البداية، كصعوبة هذا الفن، وانحسار الضوء اللائق عمَّن يمارسونه بدأب وحب، ولن تزداد رقعة المبدعين المجوِّدين في هذا الميدان الهام إلاَّ إذا التفتت إليه المؤسسات الثقافية، تدعمه وترصد الجوائز من أجله، وتشجِّع المنتجين فيه، كما أنَّ اهتمام الصحافة ووسائل الإعلام بكُتّاب هذا اللون من الأدب يفتح أمامه الآفاق، ثمّ وجود نقّاد يتناولون هذه النصوص بالنقد والتقويم، وتقديمها لعموم القراء، ومن قبل هذا كلّه تخلّي دور النشر الخاصة عن نزعتها التجارية، وعدم سرقة جهد الكتاب، والاهتمام بالأقلام الجيِّدة المبعدة في هذا المجال اهتماماً إنسانياً عن الاستغلال.

ومن المآخذ الهامة على قصة الطفل في الكتاب الرسمي، أنه لم يراعَ فيها الإخراج الجيد، القادر على المنافسة، فالموضوع الجيد يحتاج إلى شكل فني جيد، بدءاً من الورق وحجم الخطوط، وأنواعها، وانتهاء بالغلاف، فضلاً عن أن الرسوم التعبيرية والألوان في قصة الطفل، التي تعمل على إثارة الخيال وجذب الاهتمام، ومساعدة الطفل على تكوين صورة عقلية لأحداث القصة، كما أن للرسوم دوراً في تعزيز الإدراك وشحذ الحس، وإغناء النص وإثرائه، والمساعدة على فهمه، وبصورة خاصة للطفل الذي يعاني من صعوبة في القراءة، ومن ثم فإن الصور والرسوم تعني بعداً جمالياً للقصة، بوصفها فناً قصصياً أيضاً، لأنها تحكي قصةً، ولكن بالخطوط والألوان بدلاً من الكلمات والجمل. مما يكسب الطفل متعة زائدة عما يقدّمه النص اللغوي.

إن أدب الطفل في مجتمعنا غير مفعّل بالصورة الحضارية اللائقة، وذلك لأسباب كثيرة، منها تقصير المؤسسات الرسمية، والنزعة التجارية لدور النشر الخاصة، وانصراف المربين (آباء وأمهات ومعلمين) عن تقديم الأدب للأطفال إلى الصور المتحركة الطاغية في المنازل، ومن ثم تقاعس الأدباء والمبدعين عامة (شعراء، رسامين...) عن الخوض في تجربة الكتابة للأطفال، إما جهلاً بأهميتها، أو تقليلاً من شأنها.

أو إن الكتابة للأطفال ليست بالأمر السهل، ولهذا فمن الخطورة بمكان أن يتصدى لها من لا يعرف شروطها ومعاييرها، أو من تنقصه الخبرة العلمية والتربوية ويفتقد الحس الأدبي والتذوق الجمالي. ولابد لمن يكتب للأطفال من أن يكون على صلة وثيقة بهم، لذلك فقد سقط كثيرون، واستمرت القلة، ولهذا كانت المسؤولية كبيرة وتترتب على الجميع!.

الإشارات:

1 . مدخل إلى أدب الطفولة، أسسه، أهدافه، وسائطه. د. أحمد زلط.

2 . محمد قرانيا. قصائد الأطفال في سورية. ص 96 وما بعد. اتحاد الكتاب العرب. دمشق .2003

3 . د. نعيم عرايدي. الأسس الإنسانية لأدب الأطفال. ويُنظر: مجدي محمود الفقي. أدب الأطفال بين الرواية والتخيل.

4 . هادي نعمان الهيتي. ثقافة الأطفال. عالم المعرفة. العدد 133 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت .1988

5 . مجلة الموقف الأدبي. العدد 11 آذار .1974

6 . نقلاً عن عيسى فتوح. أدب الأطفال في سورية. نشأته وتطوره. مجلة الناشر العربي. ص 178 العدد 11 طرابلس. ليبيا .1988

7 . لينا كيلاني. ممر إلى القلب. مجلة الموقف الأدبي. العدد 208 . 209 . 210 ص 169 دمشق .1988

8 . دلال حاتم. أنظر بعيني طفل إلى ما يحيط بي وأكتب. مجلة الموقف الأدبي. العدد 208 . 209 . 210 ص 169 دمشق .1988

9 . سمر روحي الفيصل. الشكل الفني لقصة الطفل في سورية. مجلة الموقف الأدبي. العدد 208 . 209 . 210 دمشق اتحاد الكتاب العرب .1988

10 . القرار رقم 130 الصادر عن وزير الثقافة لعام .1969

11 . دلال حاتم. عدد من مجلة أسامة تحت الطبع. كتاب صحافة الأطفال ص 36، منظمة الطلائع. دمشق.

12 . علي حمد الله. أدب الأطفال. المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية ص 32 دمشق .1985

13 . سمر روحي الفيصل. العصافير تبحث عن وطن. مجلة الموقف الأدبي. العدد 95. ص 102 دمشق. آذار 1979 والمجموعة صدرت عن دار المسيرة. بيروت .1978

14 . محمد قرانيا. قصائد الأطفال في سورية. الثقافة العلمية وانعكاساتها على أدب الأطفال. ص 96 وما بعد. اتحاد الكتاب العرب. دمشق .2003

15 . د. طالب عمران، الخيال العلمي للأطفال.. مجلة الموقف الأدبي. العدد 208 . 209 . 210 ص 169 دمشق .1988

16 . مجموعة الأرنب المخملي. قصة: مكان هادئ. ص 7. ترجمة: رباب هاشم. وزارة الثقافة. دمشق .1978

17 . علي حمد الله. أدب الأطفال. المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية ص 23 دمشق .1985

18 . علي حمد الله. أدب الأطفال. المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية ص 39 دمشق .1985

19 . عبد أبو هيف. أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً دراسة. من بحث: الموضوع القومي ونبض الحكمة. ص 105 . 106. اتحاد الكتّاب العرب. دمشق .1983

20 . علي محمد الغريب. الكتابة للأطفال ليست ملكاً مشاعاً!. جمهورها ملّ سذاجتها وسطحيتها، ويُنظر: النص الأدبي للأطفال. د. سعد أبو الرضا.

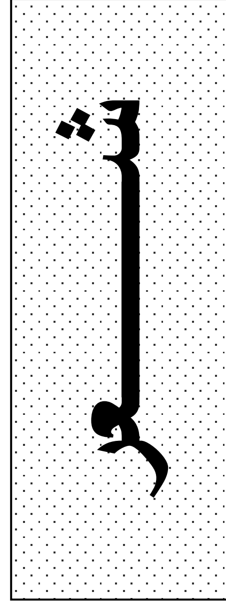
21 . د. هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال، فلسفته وفنونه ووسائطه.

22 . نجيب الكيلاني. أدب الأطفال بين الهدف والوسيلة.

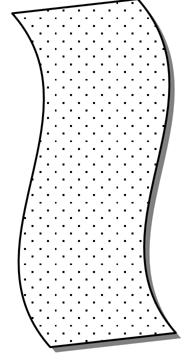
23 . أدب الأطفال، أهدافه وسماته: محمد حسن بريغش.

لقادمٍ .. لن يأتي!

هاجم العيازرة



- هل كنت تبحث عني/ لقد كنت منك قريباً/ أمدُّ عيوني، فألمح موجاً/ تشاحب في وجنتيك/ تسلقت صبري، وعود البنفسج/ يذوي، ونار تشب/ وتطفح هائمة/ أحرقت ما لدي من اللحن/ أهزوجة رافقت وحدتي/ فلماذا اعتزلت الحياة؟/ وعانقت موت الربيع/ لماذا خيوط الرهان تدلّي/ أمانيك خلف المنافي هناك/ لماذا ملأت الحقائب حزناً؟/ وألهبت روحي جراحاً!
- قصيدة طويلة في ديوان، هي جديد الشاعر هاجم العيازرة. صدر الديوان عن منشورات اتحاد الكتاب العرب [قطع متوسط 90 صفحة] غلافه للفنان إسماعيل نصرة .2005



72

شعرية الخطاب الأدبي

فريدة مولي - الجزائر

إن القضايا المتعلقة بالفكر الإبداعي والنقد متصلة منذ اليونان والرومان وخصوصاً قضية "الهوية الجمالية" وهو ما تطلق عليه اسم "الشعرية" فالمصطلح ذاته قديم يعود إلى أرسطو تحديداً من حيث كونه باحثاً في القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وقد تطور واتخذ مسميات متعددة (الشعرية، الشاعرية، الأدبية، الجمالية، الإنشائية وغيرها من المسميات) "فغاية البحوث والدراسات النقدية منذ القدم ما زالت تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية الجمالية عند الكاتب وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقي الأول المدرك لهذا العمل، فالشعرية في مفهومها العام تعني قوانين الخطاب الأدبي(1)" وهي مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه والتي تكسبه فرادته وتميزه عن غيره من الخطابات غير الأدبية.

لقد سعت مناهج النقد الحديث على أنواعها وبطرق مختلفة إلى الكشف عن جماليات الخطاب الأدبي بوصفه نظاماً يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه، ويتميز بخصائص لغوية يتحول بها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فدارس الخطاب الأدبي يتجه إلى مظاهره اللغوية أي إلى البنى الصوتية

والنحوية والدلالية لوصف العلاقات القائمة بينها، لأنه أمام خطاب أدبي لا يستعمل اللغة المعيارية العادية" وتبدأ لوصف العلاقات القائمة بينها، لأنه أمام خطاب أدبي لا يستعمل اللغة المعيارية العادية" وتبدأ قراءة الخطاب الأدبي عند "جاكبسون" من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها، وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي فإن العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو الشعرية ومثلما يهتم علم اللغة بدراسة القوانين المجردة في اللغة وليس في الكلام تحاول "الشعرية كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد(2)".

إن حقل اشتغال "الشعرية" ليس ما يوجد أو ما وجد سابقاً من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حد له من الخطابات الأدبية دون تعيين لجنس أبدي معين، وهو ما يجعل منها حقلاً يهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري أو غير أدبي أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدنى، وليس حقلاً للتميز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في الأدب سابقاً(3).

لا تنحصر مهمة الشعرية بالخطابات الشعرية فحسب، بل بالخطابات الأدبية جميعاً وهي تهدف إلى الإجابة عن السؤال الذي تطرحه كل الدراسات الأدبية باختلاف مناهجها:

ما الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفة جمالية تأثيرية إلى جانب وظيفة التوصيل والإبلاغ؟ إن الخطاب الأدبي حسب "جاكبسون" خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التوصيلية، وهذه الهيمنة لا تعني عنده إهمال باقي الوظائف أثناء الدرس والتحليل "فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإما تجعلها غامضة(4)" وهذا الغموض ينجم من مفارقة الدوال لمدلولاتها، ومن التفاعل العضوي لعناصر اللغة والذي بموجبه تنزاح الألفاظ عن الدلالة الوضعية الأولى أو الدلالة التصريحية وتتعداها إلى الدلالة الإيحائية أو الدلالة الحافة.

إن تحول الدلالة من المعنى المفهومي أو الوضعي أو التصريحي إلى المعنى الإيحائي أو المستنبط هو ما يدخل في صميم عملية الانزياح والشعرية عند تيار الشعرية البنيوية وعلى رأسهم "جون كوهن، وميشال ريفاتير" متعلقة بهذا الانزياح إذ إن "الشعرية تعالج الانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي(5)".

جاء مفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل، ثم عملية الخروج عنه، واهتمت هذه الأبحاث بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفه أيضاً حدثاً لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحاً يمكنه من شعريته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة(6) وكما ورد عند "ميشال ريفاتير" في تعريفه للأسلوب بأنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله وغايته التوصيل والإبلاغ(7).

إن المألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري بحسب الإلف و العادة،

أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهزّ يقظة المتلقي، فعلمية اختيار أو انتقاء الألفاظ للتعبير عن موقف تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً لما اعتادت عليه الناس وانزياحاً عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي أشار إليها جاكبسون والتي تقود إلى الأثر المنشود، و"ريفاتير" يرى أن الوصف اللغوي لخطاب ما ليس قادراً على الكشف عن خصوصيته مما يستلزم إيجاد معايير خاصة من بين وقائع اللغة المكونة للخطاب لإبراز المميز منها أسلوبياً وبتعبير "ريفاتير" "ما هي إلا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللا متوقع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة الخروج عن المعايير اللغوية واللجوء إلى ما ندر من الصيغ(8)".

يشير بعض الباحثين العرب . ومنهم محمد العمري . نزار التجديتي . عبد الله صوله . صلاح فضل . إلى أن تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق في مفهوم الانزياح و فصل فيه، وقد أقروا أن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "جون كوهن" في كتابه "بنية اللغة الشعرية" هذا الكتاب الذي حرص صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تجديد البلاغة.

لقد طمح "جون كوهن" إلى تأسيس علم للشعر أو الشعرية وحدد هدفه من التحليل في محاول البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على خرق قانون اللغة، لكنها جميعها تنتج الأثر الجمالي نفسه(9).

تقوم نظرية الانزياح عند "كوهن" على مجموعة من الثنائيات هي استراتيجية الشعرية البنيوية، تهيمن على كتابيه "بنية اللغة الشعرية" و"اللغة الرفيعة" ومن بين هذه الثنائيات ثنائية (المعيار/ الانزياح) وثنائية (الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة)

(denotation\ connotation) (l' ècart\ la norme)

وأشار "كوهن" في تحديده للمعيار إلى اللغة المستعملة العادية، ويراها تتجسد في النثر فلغة النثر لغة طبيعية ولغة الشعر لغة فنية مصنوعة، ويندرج ضمن النثر أنماط عديدة منها النثر الروائي، النثر الصحفي والنثر العلمي، وقد اتجه مباشرة إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية وهو العالم، مع أن الانزياح لا ينعدم عنده تماماً ولكنه قليل جداً(10).

إن اللغة في المنظور الوظيفي وسيلة للتواصل من أقرب الطرق وبأقل جهد، و الشعر حسبه" يسعى إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعددة، وليس خرق اللغة إلا مرحلة أولى من عملية الانزياح والتي ينبغي أن تتلوها مرحلة أخرى هي مرحلة تقليصية، وهي مرحلة تعيد الصورة إلى حضرة اللغة(11).

وقد ألح "كوهن" على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري وفي هذا يقول: "إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجه إليه(12)" ويؤكد في موضع أخر إثر حديثه عن الوظيفة الشعرية أن الغاية التي يسعى إليها الانزياح هي تشكيل الصورة الشعرية التي بموجبها يتغير

المعنى، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها وذلك كله في ذهن القارئ(13).

إن الشعرية في نظر "كوهن" عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين، الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبنين، فعملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة هي التي تمنح للخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها هذا الانزياح الذي يتحقق في صورة مختلفة وبلغة تتجاوز المعطى اللغوي أو المتواضع عليه وفي ذلك يقول "جيرار جينات": "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية(14).

إن الشاعر يختار الكلمات المناسبة للمقام الذي يريد أن ينشئ فيه رسالته، ثم يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص يحقق له فرادة رسالته وأسلوبه الخاص، وهو يفعل ذلك غير مبال بقوانين اللغة ومعاييرها، بل يتعمد خرقها ومناقضها، "ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر على إشاعة التجانس الصوتي وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلاف الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب النثري تمثل عائقاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها" (15) وهذه العملية هي التي تحقق انزياح اللغة الشعرية عن اللغة العادية في الجانب الصوتي.

إن إشاعة التماثل الصوتي وضم الألفاظ المشتركة والمترادفة والجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة عملية تتحاشاها اللغة العادية، بينما تستعملها اللغة الشعرية إلى أقصى الحدود، وهي لا تدل على مجرد لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها في القول الشعري، فالشعر وهو يفعل ذلك "يركب أجزاء فوق أجزاء، ونظاماً على نظام"(16).

إن التشكيل الصوتي عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني ويشكل التركيب الصوتي عنصراً أساسياً في الخطاب الشعري، فهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص وفي تفاعله مع العناصر الأخرى يساهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية، "وللموسيقى دور هام في بنية الخطاب ولها علاقة مباشرة بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها، ويشكل الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والتكرار والصيغ الصرفية مصادر الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني منسق(17)".

انطلق "كوهن" مما يلاحظ في الكلام العادي فقرر أنه إذا كان من غير الممكن الاستغناء عن حد ما من التكرار الصوتي في الكلام العادي فإن من قواعده العرفية ما لا يجيز مظاهر التماثل البالغ إلى حد أنه لا يجيز الترادف إذا تعلق الأمر بمدلول واحد، و الأمر في الشعر على النقيض في نظره، إذ إن التماثل الصوتي هو القاعدة فيه، وهو الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم

معنى، وقد حلل ضروب التماثل التي تحدث بين العناصر المتجاورة في الخطاب فقسمها إلى ثلاثة، تماثل على صعيد الدال، تماثل على صعيد العلامة، تماثل على صعيد المدلول(18).

يحقق الانزياح على المستوى الدلالي تحويلاً دلالياً، لأن الخطاب الأدبي يقلص استخدام اللغة من حيث هي مكونات دلالية ونظام سيميائي بالدرجة الأولى ويتوجه نحو استخدامها بوصفها مكونات تشكيلية ونظاماً تشكيلياً إلى درجة بعيدة، وهو ما يحول الخطاب الأدبي من نظام لغوي يحيل من داخله إلى إطار مرجعي يقع خارجه إلى نظام لغوي تشكيلي لا يحيل إلى إطار مرجعي يقع خارجه بل يكون شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة، وتنبعث الدلالة من هذه العلاقات المكونة في فضائه، فالخطاب الأدبي "لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد(19)". والخطاب الشعري في نظر "جون كوهن" "يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة(20)" لأن انعدام الفائدة والخروج عن المنطق وكل ما يشكل غموضاً يحصل بالنظر إلى الكلام من زاوية الدلالة التصريحية باعتبارها دلالة تعين الشيء كما هو، و تحيل العالم إلى نسق من المفاهيم، أي أنها تموضعه لتضمن المعرفة، أما الدلالة الحافة فهي التي تحيل إلى المعنى العاطفي فتذوق العالم وترسم الأثر الذي تتركه فينا الأشياء، وهي بذلك تعمل في خط معاكس للدلالة التصريحية.

إن للاستراتيجية الشعرية هدفاً واحداً حسب "كوهن" وهو استبدال المعنى وتحويله والشاعر بذلك يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللغة "فهدف كل شاعر يكمن في تحقيق تحول اللغة الذي هو نفس الآن تحول ذهني(21)" فالشاعر بذلك يخلق لغة رمزية متحولة توازي تحوله الذهني، فهو ينظر إلى الكلمات بما هي رموز لمدلولات لا تقع تحت طائلة الجبرية إذ يقوم بخلخلة العلاقة بين الدوال والمدلولات، فالطبيعة الشعرية للخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة، لغة تبتعد عن الربط التعسفي بين مفردات معينة و دلالات تتصل بها، فهي لغة رمزية بمعاجمها الخاصة بها.

إن الاستعمال الشعري للكلمات هو تكثير لمعانيها، وذلك بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات أي أنه تحويل وإغناء لما وضعت له الكلمات في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم، ونحن نشعر بشعرية الخطاب "عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بديلاً لشيء أو تفجير، الانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتراكيبها ودلالاتها على كونها علامات مطابقة للحقيقة بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة(22)".

إن خصوصية الأداء الشعري تنعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى اعتبارها دوالاً في حقول معجمية أخرى، فتتحول هذه الكلمات من خلال هذه العملية إلى كائنات رمزية تتشكل وفق سياقات خاصة، إذ تتحرر من قيود التصورات الذهنية والمعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، فتتحول إلى إشارات أو علامات، فمصطلح إشارة يتسع ليشمل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فهو "ليس بديلاً لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها،

ما عدا حالة التجربة الجمالية، حيث تتحول إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر، التصور الذهني، لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقاً وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويمكنها من إحداث الأثر(23)".

فشعرية الكلمة إذن تتجلى في مراوغتها لمعانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعديده.

المراجع:

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، من ص 111 . 140.

(2) سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، ص 1، مجلة نزوى، العدد3، مأخوذ من الموقع www.abebooks.com

(3) المرجع نفسه، ص2.

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 51.

(5) د. محمد صالح الشنطي: رؤية لموروثنا النقدي، ص 4، مجلة النادي الأدبي، العدد2، ماي 1988 مأخوذ من المواقع www.adabi.gov.sa

(6) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربي للكتاب تونس، 1977، ص 93 . 94.

(7) Michael Riffaterre: essais de stylistique structurale, ed flammarion, paris, 1971,p 14.

(8) وائل بركات: مفهومات في بنية النص، ط1، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 1996، ص 74.

(9) جوهن كوهن: بنية اللغة العربية، تر محمد الولي ومحمد العمري ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 48.

(10) المرجع نفسه، ص 23.

(11) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1990 ص 36.

(12) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 173.

(13) المرجع نفسه، ص 173.

(14) Gerard henette: fihures lll, editions de seuil, paris, 1972, p11.

(15) جوهن كوهن: بينة اللغة الشعرية، ص 83 . 84.

(16) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992، ص 136.

(17) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هوم للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر 1997، ص 138.

(18) محمد الهادي الطرابلسي: النص وقضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول، ع1، م5، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 126.

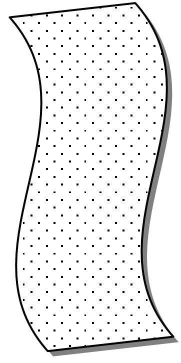
(19) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58.

(20) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 196.

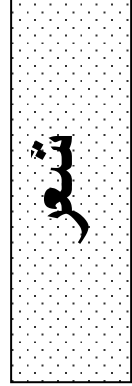
(21) المرجع نفسه، ص 110.

(22) jakobson Roman: huit questions de poètique, edition de seuil , paris 1977, p64.

(23) عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص 10.



79



من كتاب الماء

محمود نقشو- سورية

الصفحة الأولى:

قمرٌ أم نجمةُ الصبحِ..

تراءتْ في فراغِ الشارعِ الممتدِّ من قلبي إلى تلكَ الظلالِ؟

وعلى غيرِ اعتيادِ العشقِ..

كانَ الوقتُ في المقهى أحاديَّ المكانِ

شجرُ الخارجِ يستدني من الدّاخلِ بعضاً من تدلّيهِ،

وبينَ اللونِ واللونِ شرودُ السنديانِ

ما الذي يحدثُ لو جاءتْ من اليأسِ رذاذاً،

وأظلّتْني بغيمٍ أزرقٍ..

يستنطقُ الإيقاعَ في قوسِ
الكمانِ؟
ما الذي يحدثُ لو جاءتْ كسربِ الأرجوانِ؟
وأناختْ قمرَ الرؤيا قريباً من شمالِ المقعدِ السكرانِ،
واستدنيتُ منها وردةً فرمتْ بأخرى،
وتشرّدنا كأطيارِ المعاني؟
وأقمنا ساعةً أخرى من المجهولِ..
حتّى يدركَ السّاقي يدينا واختلاجاتِ الأواني
ويقولَ: انتصفَ الليلُ ولم يبقَ من الشعرِ سوى كأسٍ..
وبعضاً من وريقاتِ الثواني
قلتُ: هلاّ نأخذُ القولَ ونمشي خارجَ الطقسِ قليلاً،
ونصبَّ الماءَ في وقتِ السلالِ؟
قالتِ النّجمةُ: لا فرقَ استمرَّ العصفُ في الداخلِ هذا..
أم ترحّلْنا بعيداً في الظلالِ
أنتَ والنهدةُ والمنفى،
وإيقاعُ الشمالِ

وجهةٌ تمضي خلالي
فخذِ الرّيحَ إلى الشطِّ،
وخلِّ الموجَ عالِ.
الصفحة المائة:
أوّلُ الآتينَ من حقلِ المدى المخمورِ عصفورٌ ونايٌ وسراجْ
آخرُ الباقينَ في الحانِ انتظارٌ يائسٌ..
يشربُ الحزنَ كما لو أنّهُ الرّيحُ،
ويغفو بينَ راياتِ البياضِ السَمْحِ في الكأسِ،
ويقتاتُ من الصبرِ الحنايا
تركَ الدنيا قليلاً وغفا بينَ المرايا
بعضهُ يسألُ بعضاً: أينَ غابَ النهرُ..
هذي طرقُ الماءِ وما مِنْ أحدٍ يمسكُ في الوقتِ البقايا
هو لم يعرفْ صنوفَ القهرِ في الخلوةِ..
هذا شاعرٌ غطَّ جناحيهِ بحبرِ القلبِ يوماً،
وأتى القومَ على غفلةِ حلمٍ من تباريحِ السياجْ
فإذا الرّوحُ زجاجْ
كسّرتْهُ الشهوةُ الأخرى،
وردّتْ في تجلّيهِ المساءاتِ اللّواتي

كُنَّ يأتينَ الخطايا

هو لم يدركْ من الطّينِ سوى عصفِ الخفايا

واشتباهٍ بالذي ردَّتهُ خيلُ الممكناتِ اليومَ من حقلِ المرايا

فإذا الرّيح تكايا

تهبُ المفردَ مثناهُ،

وترميهِ بشكٍّ البدءِ في غيمِ الزوايا

ثمَّ تُؤْتيهِ سوايا.

الصفحة المفقودة:

كأنّ اللهَ حينَ أثابنا بالحُسْنِ أمْهَلَنا قليلاً بالبقاءِ على الجزيرةِ..

قبلَ إبحارِ المراكِبْ

ولمّا خصّنا سبحانَهُ بالعشقِ..

لم يتركْ لنا إلاّ خيارينِ: احتمالَ الدربِ،

أو شدَّ الغياهِبْ

وقد لا يدرك المحزونُ ما معنى انسراحِ المُشْتهى،

وذبولِ جفنِ الليلِ حينَ يشدّهُ ذاتَ اختلافٍ..

ذلكَ المسُّ اللذيذُ فيمسكُ غامضاً حلواً،

ويمضي في تبغددهِ

وقد لا يدرك الباقونَ كيف أظلَّهُمْ قمرُ الشرودِ،

وجاءهم بعضُ الندى في غيرِ موعدهِ

وأنَّ مسافةَ الفردوسِ أدنى من تنهّدهم،

وتلكَ الرّوحُ أعلى من فضاءِ الكائناتِ،

وبعضهم يمضي بعيداً في تنهّدهِ

وأنّ حديقةً يعلو على أسوارها قمرُ الترددِ..

تخطفُ السكرى على عجلِ الرؤى،

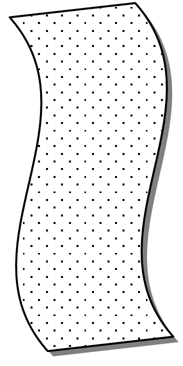
وتحيلهم أسرى تردّدهِ

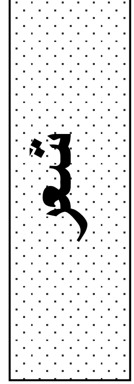
كأنَّ اللهَ حينَ رمى بنا في الأرضِ..

أبقى للمهاجرِ فسحةً تكفيهِ لو حضرَ المدى والركبُ غائبْ

وكانَ على المهاجرِ قطفُ أوراقِ الرؤى،

والقلبُ غاربْ.





متأبطاً شجني

محمد حمدان- سورية

من أين أبدأ رحلتي نحو الكلام؟

وبرهتي عصفٌ من الحمّى

تمادى جرُّها في حرِّهِ

أدمنت نحسي

بين بارقةٍ وبارقةٍ

ومحرابي توطّدت الرزايا كلُّها

في حجرهِ

تحصُدنا مناجلها

. هناك.. هنا .

ونحن العاكفون على صنمْ

* * *

لكنني

وأنا رهين محابس شتّى

وتعروني كوابيس الرمالِ

أفقت من وجعي

على وجع الفواختِ

بات عسف القهر أثَقل ما يكونُ

على خطوط الطول في جسدي

وفوق ربا خطوط العرضِ

من أقصى البلاد إلى الحُشاشة

حين أضناني بريدك يا عراقْ

عبثاً أحاول أن أرى

وبليتي تصطاد عمري يومَ يومَ

وحسرتي

بالعناء تستدعي سواها

بغدادُ!

من منا الأسيرُ؟
ومن يواتيه الحصارُ؟
ومن؟
ومن؟
عبثاً أحاول أن أرى
ويدي استعان بها العِدى
حتى قطعت بها يدي
وجدعت أنفي
(هذا لعمركم الصغار بعينهِ)
والليل مقصوص الجناحِ
على تخوم الذارياتِ
عصائب الغِربان تسرحُ
في مهبِّ الشوقِ
... في جغرافيا الآهاتِ
تلبَس عورتي الشرفاتُ
منذ حداديَ البحريِّ
منحطم القلوعِ
وقد تعاظم فيه حتفي

* * *

برزت على جسر الرصافةِ
تستظلّ بعري هودجها
وسجع يمامةٍ
نفضت جناحيها وقالت:
هيتَ لكْ
هتفت ليسمع شدوها الوتر المعنّى:
أيها الغضبُ الذي ينتابه الغضبُ
(قد كان يمنعه الحياء من البكاء
واليوم يمنعه البكاء أن يمنعا)

* * *

ومن أين أبدأ رحلة الكلمات نحوكِ؟
لا اليراع يضيء أرصفة المعابرِ
لا ....
ولا عربات آلهة المساءْ
تُدني جوى العنقودِ
من قمرٍ
تجاوز خيمة الأحلامِ
وهو يجوب أغوار السماءْ
من أين أبدأ؟
والمرائر ترجمان السكتِ
في ثبج النفوسِ
عُصارة الدِّفلى
وأوصابُ الندامةِ
منذ أن قصفوا تراث شقائق النعمانِ
في الورقاءْ
... في كل قاصية ودانية من الأنحاءْ
متأبطاً شجني

مررت على ربوع القبراتِ
فقادني زقو الزغاليل العطاشِ
إلى مشارف كربلاءَ
وكربلاءُ عقيقة حملت صليب فدائها
من عصر بابلَ
باسم سيدنا الحسينْ
وتناثر التاريخُ
بين حُنوِّ أضلاعي
وفوق ترائب النهرينْ
نامت على زندي مراقدُ من أحبُّ
توسّدت شغفي الذي
لم يبقَ لي إلاّهُ
في ديباجة الثقلينْ
ويدور بي جزع الفراتِ
من الجنوب إلى الشمالِ
من الرمال إلى الجبالْ
وتدور بي بغدادُ ذاكرةً
تعانقها الأيائل والنخيلُ
تدور بي
بين الموانئ والرحيلْ
وأنا الذي تغتالني مدن النِّخاسةِ
...والصدى
وتعيدني بشراً سويّاً
ـ حين تحيي نخوتي ـ
مدنٌ
تسوِّرها الأصائلُ
وهي تسبح في فضاء من صهيلْ
لله درّك يا أمير فصولنا!
هاجوا لكي يبنوا على الكثبانِ
سلطتهم
وثُرت لكي تخُطّ على الجبينِ
مآثراً تبقى
إذا افتقدت مفازتُنا الدليلْ

* * *

بغداد!
هذا القلب دُوريٌّ
وقد فاضت به الأرزاءُ
من كل الجهاتِ
ففاجأني هواكِ
محطةً ما بين نسيانين
راياتٍ من التوق المجنحِ
تغتدي وتؤوبُ
بين الجلنار وصرخة الوطن الوليدْ
... وتلوح أنواء القدامةِ
كلما ابتعدت نوارسنا عن الشطآنِ
أو عزلوا غصونك عن غصوني
مجنونك الغجريّ
كان اليمّ عرزالي

ولم أبرح جنوني
ويرفّ روح فوق دجلةَ
لايني يحدو الهديلَ سؤالهُ:
غيم الرشيد مضى
كأمسٍ
فأين طارفُكُم لكي يرث التليدْ؟
للجمر هذا الجمرُ
أوشك أن أذوبَ
توهجت في بيتنا الصحراءُ
وانهمر الضحى من حزنك القُدّوسِ
ألهب وجنتيكِ ضرامُهُ
وأراك تختزنين عشق الأرض
للمطر الدفوقِ
الآنَ
هاتي وردة الحناءِ
نزرعْ بأسنا وعداً لأطفال الغد
الآتي
وللغادين من جوف المحيطات الوعيدْ
....
العين مئذنة العبور إلى أقانيم الأريج
الراء قافلة السواحل كلّها
والباء أول خطوة في المصحف العربيَّ
باسم اللهِ
باسم دم الشهيدْ

* * *

تعب الكلام من الكلامِ
وبح صوت الناي
والأجراس بدّد صحوَها عطبُ المدى
صمتتْ
وفي العينين لؤلؤها الذي
ألغى المسافة بين أن تبكي
وبين الكبرياءْ
قبّلتُ جبهتها
وقد فصّلتُ من أوراق نعيي
خاتماً لحبيبتي
ورسالةً لمشيئةٍ
هلّت قيامتها
نسجتُ حروفها فُلاًّ
وجمّاراً
ورعشة هندباءْ

* * *

في الصمت ما يوحي بغير الصمتِ
فاهتبلوا زماناً طالعاً
من حوزة الفقراء في النجف الشريفِ
ومن سواري (أم قصرٍ)
من صوى (فلوجة) الدنيا التي

من كتاب الماء

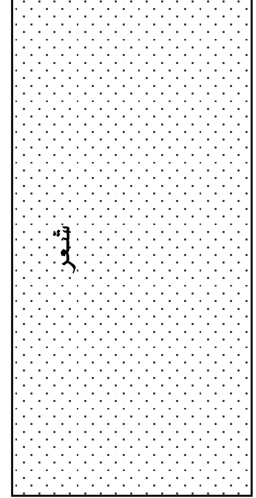
* * *

خرجت على قيد الهزيمةِ

كي تكون بداية أخرى

لتموز جديدْ

2004



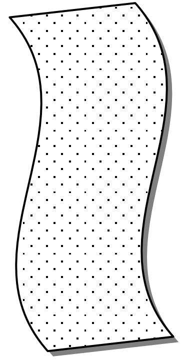
حوافر الندم..!

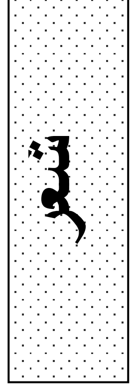
ناهض حسن (فايز العراقي)

- بعد الينابيع، وأناشيد الأبدية، وكريفونة الغياب، ومدارات ليزا، وبوح بغداد، يقول الشاعر العراقي ناهض حسن (فائز العراقي):

أنرتُ الأضواء/ استللتُ خيوط السهد من قميص الليلِ/ وأجلستُكِ عند حافة الفجر/ وهجاً لوجه/ نتنفس صحونا/ ونبدأ المكاشفة..

ديوان جديد محتشد بالقصائد التي تضيق بها أنفاسها، صدر ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب (قطع متوسط 160 صفحة. غلافه للفنان إسماعيل نصرة.





إذا.. حكم الأرض صوفيُّها

غسان حنا- سورية

هي الأرضُ فينا.. وتكبرنا.. وتضاءَلُ عَنّا

سنغدو كَسْربِ القطا في حنينِ المياهِ
كشبّابةٍ تشهقُ الفلواتِ...
وتزفرُها سُحُباً عَبَقِيّةْ
سنغدو بلا عَجَلٍ أو رَوِيّةْ
ولا وقتَ للوقْتِ كي نتحشَّرَ

نبكي الذي ضاعَ مِنْ غزواتِ المنى والغرائزِ
نبكي الذي سيضيعُ
وما من زمانٍ لنشعُرَ أنَّ شباباً تَوَلّى
وعاشِقَةً قد توارتْ

وما قد غرسْناهُ.. قد لا نذوقُ جِناه

كأنَّ بها لوثةً دائريّةْ

وقد مُثلتْ في تضاريسنا الداخليّة:
سهل انفساح المعاني
نسائم بَثّ الشعورِ
جبالِ الرؤى الفلكيّةَ
وادي المكامنِ والعُمقِ
غابُ الغرائزِ
قيثارَةٌ للسواقي
ومروحةٌ للعبيرِ
فضاءُ الخيالِ

سألبسُ حريّةَ النورْ
أشدُّ حقيبةَ هذي الدَهورِ إلى وَسَطي الساحليِّ
وأطبع في الرملِ وجهي دليلاً
إلى غيمةٍ من هُيامٍ
وجلدي من الخَشنِ الصوفِ
حتّى أُوفِّرَ جلدَ الحريرِ لأولئكَ العاشقينَ الصغارِ
وقد غمرتهمْ طيوفُ الخُزامِ
لأحمي غَضَاضةَ أعمارِهِمْ
من جحيمِ الظلامِ

أنا في التصوّفِ أُلغي القوانين
أطوي نصوصَ الدساتيرِ
حتّى يرى كلُّنا منتهاهُ
وفي سَفَرِ الأرضِ بَهْوَ مداهُ
وفي النبع يشربُ مَنْ قد رواهُ

أنا في التصوّفِ ذاك المُسَمَّى الذي لا يُسَمَّى
وأيُّ حياةٍ.. إذا كان في أيِّ جُرْمٍ حياةْ
وجودي المُنَادى.. وطيفي أداةُ النداءْ..

بيَ الدربُ تمشي على القدمينِ
وساقيةُ الماءِ تنهلُ من شفتيَّ ارتواءً

تميلُ الجهاتُ إذا ما التفتُ..
تطولُ كأنّي بسطْتُ الجبال..

أنا في التصوّف مَيْعةُ كم ساهرٍ بحنينِهْ
أروم بِسُكْناهُ دفقَ سكونِهْ
وأمسح خيبته عن جبينهْ

أدوّنُ ما فاجأ الشعراءَ
ولم يستطيعوا محاكاتَهُ
وما سَبَقَ الحكماءَ فباتوا على حَسْرةٍ من مَدَاهُ

أُحاورُ في أنبياءِ الطفولةِ
طيْفَ الطفولةِ في الأنبياء
وأُشْعِلُ في مَعَبَدٍ للعذابِ شموعَ العذوبةْ

أُنادي وأتبعُ صوتي
إلى كلِّ سانِحة من صَداهْ

وأَدخُلُ مَمْلَكةً للأُمومةِ خارجَ مَخْدعِنا الأُسَريِّ
أرى مريماً.. والملاك دعاها
وسَلْسَلَ منها مياهَ وداعتِها وسقاها
وأودعها نُطْفَةً من ضياءٍ ملقّحةً بدماء الإلهْ
فسالتْ طهارتُها للتصوّف ماءً على كلِّ متّسِخٍ

فجلاهْ
ومَنْ وُلِدَتْ فيه قد ولدتْهُ
كما الصوتُ متّسِعٌ من مداهْ

وفاض بيَ الحبُّ في شَهَقَات الحجارةِ والشوكِ
في هَيْنماتِ الحشائشِ والوردِ
في السُحُبِ الماطراتِ
انسحبْتُ على لَهْفةٍ من شَجَرْ

ونادْيتُ سمعانَ من ناسكٍ
به للتصوّفِ بَوْحُ الحَجَرْ

أسمعانُ سمعانُ
هل قُلْتَ: إنَّ السماءَ من الأرض تبدأ
من هَدأَةِ الماءِ وجهُ القَمَرْ

تنازعْتُ سمعانَ فوقَ عَمُودٍ ثلاثين عاماً
وكان الذي لا أراهُ يراهُ

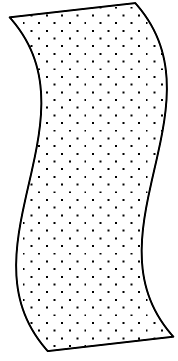
أُرجِّيهِ يُخبرني فيعودُ
بعينيهِ.. ما لا يقولُ البَصَرْ

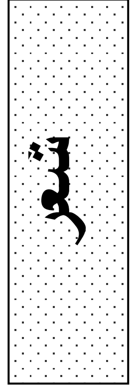
عمودُ ارتفاع السماءِ عن الأرضِ
سمعانُ مِبْخَرَةٌ.. أو وَتَرْ

وكنْتُ أظنُّ بشَيْخوخةٍ
على وَعْرِها سوفَ يُلقي عَصَاهْ

على أنَّهُ لتماهي المحبَّةِ ذاك المسافرُ
من قِمَّةٍ لسِواها
ومن ناسكٍ لسواهْ

وما زالَ.. مازالَ فوق عمودٍ
ولكنَّهُ سلَّمٌ للإلهْ





وردة .. لاكتمال الخرافة

حسن المطروشي- عُمان

مددْ..

وتخرُّ مسبَحتي

تباركَ ياسمينكِ

ليتني جهة تحددها الحمائم

كلما شهقتْ

أضاءت هاهنا بدمي منائرُها

كساجعةٍ

نزحتُ إليكِ من شجري

تحاصرني البلاقع.. تارة أخرى أحاصرُها

وقد جفلتْ ظباؤكِ

لو تطيل عراكها الغجريَّ

أكملُ نصفَ معجزةٍ

وأخلعُ حزن باديتي القديمَ هناك في لغةٍ

أغادرُها

مررتِ..

رأيتُ أندلسا تخبئ شالها العربيَّ

تحتَ شجيرة في الروح

كم عبروا

وظل يتمتم المتسكع الدرويشُ شاعرُها

وفي الثلث الأخير من النشيج

ورقة..
لاكتمال الخرافة

تسيل أغنية البنفسج

لا قصائد تفتح الأبواب للغرباء

تنسحب المدائح والملاحم

والمعلقة الأخيرة كالنخيل تفيض عن ورقي ضفائرُها

لماذا كلما اتسع المساء

تزاحمتْ شرفات أندلس ملائكةً

وضاقت بابن زيدون دوائرُها؟

سأمكث للنهاية

ثم أرقب كيف سيدة

ستصعد وحدها ملكوت هذا القلب

كيف تمسد الغابات في شبابة ليمر طائرُها

سأرقب.. كيف بالأنثى/ النبوءة

إذ تسافر في ارتباكات السنابل

والمساء يحط قبّرة على يدنا

إذا نطقتْ أساورُها

....

....

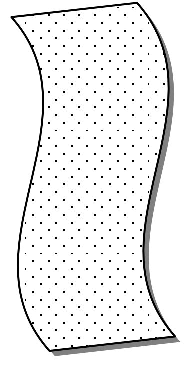
سأمكث.. وارتقبتُ

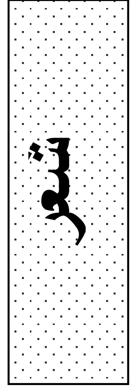
وكنتُ مرتجفا كسوسنة الغياب

وهاهي الآن الخرافة أوقدتْ نيران هيكلها

وناقوسٌ يسبِّح للفراغ

ومقلتاي مرافئ رحلتْ بواخرها





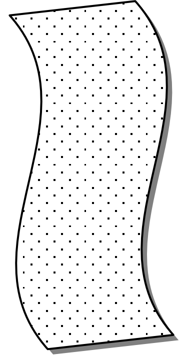
لماذا بلادي تدمر؟

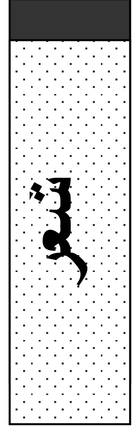
ساجدة الموسوي - العراق

دعوني من الهمِّ أهذي
ومن قسوة الجرحِ أهذر
لماذا بلادي تدمر؟
وشعبي العريقِ
يُذلّ ويقهر؟
لماذا الحروبُ
سمات عصوري
وما عشتُ دهراً بلا ويلةٍ
منذ بابل وسومر؟
لماذا بلادي تدمر؟
أليست مساميرها
دقّت الحرف للناسِ يوماً
وقالت لكل الشعوب اقرأوا واكتبوا
وقدّت من الطينِ دفتر؟
لماذا بلادي تدمر؟
وأطفالها كالرياحين فوق المهودِ تموتُ

قلوبٌ تغيبُ
وأخرى تذوبُ
وأخرى من القهرِ تُكسر...
لماذا بلادي تدمر؟
لماذا يجوعُ العراق
وتحت ثراه الكنوز
وفوق ثراهُ الفراتينِ مسكٌ وعنبر...؟
لماذا يغني العراقُ السلام
وأهل العراقِ
يموتون قصفاً
وقتلاً.. وذبحاً
يساقون للموتِ قسراً
وكلٌّ على صخرةِ المجدِ يُنحر...
لماذا بلادي تدمر؟
يقولونَ كان الظلامُ رهيباً...
أليسِ احتلالُ المغولِ رهيباً
ومن كلّ حيفٍ أشدُّ وأكبر؟
وإن كان فينا ظلام
أ أيدي الغزاة تنيرُ الدروبَ أمامَ الشعوب
أم أن الغزاة
أتوا ينهبون..
أتوا يحرقون...
أتوا يقتلون..
أتوا يظلمون
ولكنما الله أكبر
على من قسا وتجبّر...
دعوني من الهمّ أهذي
ومن قسوة الجرحِ أهذر...

يقولون ظلم تفشّى بكل البلاد
وجاؤوا لتحريرها!..
وأهل البلادِ.. أكانوا نياماً؟
أكانوا سباتاً؟
وكيف استشاطوا من الغيظِ
هبّوا لدحر الغزاة
ألم يرهبوا بطشهم؟
ألم يحسبوا أنهم من جميعِ قوى الأرضِ
أقوى وأخطر؟
أ أسخرُ؟.. لا لست أسخر..
ولكنني جئتُ أسأل
ونارُ الأسى مثل جمر الغضا
في الجوانحِ تسعرْ
لماذا بلادي تدمر؟
بلاد النخيلِ
وبرد الصباح العليل...
بلاد الشمال المغطى بثوب النجوم
بلاد الجنوب الحزين..
بلاد الشموعِ
بلاد الدموعِ
بلاد التراب المشذّى
بدمعٍ وحبرٍ ودم..
تستفيقُ الزنابقُ من نومها حينَ تمطرْ..
يعجز الوصف إن جئت تفخر
ويعجز دمع المحاجرِ
إن جئت تُخبر...
ومازلتُ أسأل...
لماذا بلادي تدمر؟
إنها لوعة، ليس أثقلُ من وزرها
ثكلُ أمٍ لواحدها
يشيّع من بيتها وهي تنظر...
ولو كان ابني
لشيّعته وانتهيت
ولكنه وطني...
دون الابن والمال والروح...
لا عشت دون العراق
ويا ليتني قبل سبي العراق
كنتُ نسياً
ولا حيّة في الوجودِ فأُذكر...
دعوني
من الهمِّ أهذي
ومن قسوة الجرحِ أهذر...
لماذا بلادي تدمر؟





صومعة الحجاب

عبد المنعم الأمير/ العراق

أتعبتَ كل المدى سعياً ولم تصلِ ... فانشر شراع دمي في الريح وارتحلِ

وولِّ وجهك أنى شئت سوف ترى.. ... إني نقشت على أحداقه سبلي

فكلُّ دربٍ أنا ظلُّ لغربته ... وكلُّ قافلة للشوق من قبلي

بيني وبيني تسابيح أهيم بها ... وأرتوي من صدى عينيك بالأمل

هيمان.. تمنحني الذكرى أناملها ... والقلب مسبحة تهفو لكف ولي

ورحت أمشي على أفلاك بسملةٍ ... أذوب فيها.. وأحسو خمرة الأزل

فلا تكلْني إلى سر الكروم.. أنا ... . مولاي . في غربة الأسماء لم أزلِ

لك الكؤوس الغفتْ في نسغ دالية ... فكيف تسألني . رحماك . من وشلي

ما بيننا أنت.. كل الظاعنين رأوا ... إلاي ناراً.. وتاهوا عنك في شغل

رحلت نحوي.. فلا نار أنستُ بها وما رأيتُ سوى ظلي على الجبل

أتعبتُ عمر المدى للآن لم أصل وضاع وجهي سدى في غربة السبل

أدور فيَّ فلا درب أهمّ بها إلا رأيتك . يا مولاي . تومئ لي

فأينا أنت؟!.. قد ضاعت حدود دمي مذ أشرقت بالرؤى عيناك في مقلي

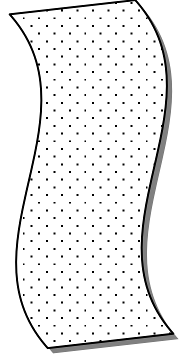
مولاي أتعبني صوتي وما سمعتْ... "يا أيها النمل".. دبّ النمل من خللي

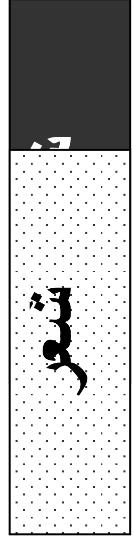
ما زلت أحمله وهنا على كتفي ولا غراب يواري سوءة الزلل

أوقدت في التيه للماشين صومعة لم يأنسوها.. وضلّتْ في الدنى رسلي

مذ قال إعقلْ عقلتُ الكف فامتثلت وتاه كلّ الورى . مولاي . عن جملي

ما ضلَّ غيري.. فهيّء صهوة المقل فانشر شراع دمي في الريح.. واتكل





لا يدٌ في يدي..

عبد الكريم شعبان- سورية

لا يدٌ في يدي..

لا نوافذ في أُفقي..

لا تواريخ تحت ظلالِ لياليَّ..

لا حفنةٌ منْ بدورْ.

إنّها دارةٌ مغلقةْ.

حياتي..

وأوراقيَ المورِقَةْ.

لعَلّيَ أشوي أماسيَّ..

داخلَ هذا الأتون..

وأُدني جوادي الكبا ذاتَ عَدْوٍ

منَ المحرقةْ.

لعلّي أدور..
بأطباقِ هذي المتاهةِ تحت عمىً مدلهمٍّ..
ومنزلقٍ واطئٍ..
لا.. مدىً فاتحٌ راحتَيْهِ على راحتَيَّ..
ولا أفقٌ منْ طيورْ.
واحدٌ أحدٌ..
صاغني.. هكذا.. ودحاني..
أسالَ لساني..
وأوعزَ للماءِ أنْ يترقرقَ..
في مجرياتِ كياني..
أباح لهذا الغَوِيِّ الذي صاغنيْ..
أنْ يدوسَ على قَدَمَيَّ..
ويمسكَ مستغوياً بعناني..
أتاحَ لساعاتِ عمري مزيداً منَ النّبضِ..
كلُّ العقاربِ ينهلُّ منها أنينُ الزّمانِ..
ويرفضُّ منها نزيفُ الأماني..
يدي في يدي..
لا يدٌ في يدي..
لا أصابعَ ممدودةٌ في الهواءِ
لآفاقيَ الصّاعدةُ..
لا مرايا..
ولا دوسةٌ لغزالٍ..
ولا حلمةٌ ناهدةٌ..
لا مواويل مغزولةٌ في وريدي.

لا مواعيد موطوءةٌ
.. في قيامي
.. ولا في قعودي.
ولا نأمةٌ تتململُ..
لا جمرةٌ تتوهجُ
تحت جليدِ جليدي.
ولا مدنٌ للهوى.. لا صبايا..
أفرُّ لرفَّةِ هدبٍ.. وكأسٍ دهاقِ..
لدوحٍ يظّلِلُ.. حرَّ اشتياقي..
يدي في يدي.. لا يدٌ في يدي.. يا رفاقي..
أنا ملكٌ للهمومِ.. أنا شاعرٌ للجحيمِ..
أنا مُدنَفٌ في الشآمِ ومحترقٌ في العراقِ..
فيا أيُّها الأزرقُ المُتَمَعّكُ تحت أصابعِ شوقي
وفوق لهيبِ احتراقي..
ويا حلمي.. يا بُراقي..
أقمْ رايةً لدخولك حقلَ الغواياتِ..
مندفعاً كالمُدى في المدى..
أو كصاريةً في زقاقِ..

* * * * *

قالها ومضى.. عندما أومضا..
إنّ عينَ الرضا..
سحبٌ في ذيولِ الطّواويسِ..
خف رهامٍ خفيفٍ..

وعلى تالدي وطريفي..
سلامٌ على ما يشفُّ من النّاهداتِ..
وكلِّ شفيفِ..
على ناهدٍ كالرغيفِ..
إذا ما تناولته لم أذقْهُ على نزقٍ
أو عزيفِ..
.. على شجرِ الذّكرياتِ
وخابورها..
وطريفِ..
الذين يجيئونَ ثمَّ يروحون
جاؤوا وراحوا..
والذّينَ ينامونَ تحت جفوني
جَفوني بأحلامهم وأشاحوا..
والذّين مضوا وأمضّوا
أراحوا..
والذّينَ أناموا المساءات
تحت شخيرَ الصباحات
ناموا..
ونام المساءُ
ونام الصّباحُ..
الذّين أقاموا بقلبي
أقاموا قيامَتَهُ
واستباحوا.
ملكاً كان قلبي..

وأَمْرَ أشياءه في مداري..
ووزَّرَ أوزارَهُ في شميمِ العرارِ..
ملكٌ..
والدّيارُ له مملكاتُ..
وأنفاسُهُ من ثلوجٍ ونارِ..
ملكٌ..
ويدي في يدي..
لا غدٌ في غدي..
ملكٌ..
والممالكُ أشلاؤه والموالي..
بوارٌ على ساقِ كرسيِّهِ.. في بَوارِ..
ملكٌ.. وله حشمٌ وجواري..
وله نصفُ أحلامه من جيوشِ مِعَدٍ..
ونصفُ بيادِقهِ من نزارِ..
لا يدٌ في يدي..
نصفُ ما يملكُ القلقُ للعاشقينَ..
ونصفٌ لمستضعفينَ..
ومستهبلينَ..
ومستوحشينَ..
ضواري
ونصفٌ من النصفِ منصرفٌ لنَوارِ..
ونصفٌ من النِّصفِ منتصفٌ لغفارِ..
ونصفٌ لطائفةٍ من بناتِ الهديل..
ونصفٌ لذاتِ الصّواري..

ونصفٌ إذا ما النَّصيفُ انتضى..
تحت هزءِ الإزارِ..
وكلٌّ لقاتلتي كلَّ حينٍ ببعضِ ازورارِ..
وبعضٌ لبعضِ جِراري..
إذا ما نهضتُ إلى دِنّها لم أذقْها
على خدرٍ أو حذارِ
هوامشَ لي ما تركنَ
وكنَّ تركنَ الترائبَ مترويةً بالشَّذا
والبيادرَ مبدورةً بالسنابلِ..
والبرقَ منشغلاً بالتماعِ المفازاتِ
تحت غلالاتِ غيمِ الشّتّاءِ..
هوامشَ لي ما تركنَ سوى بعض ماءٍ..
وبعضِ مواسم من حنظلٍ..
وموائدَ من مرمرٍ..
واشتهاءٍ..
يدي في يدي..
لا يدٌ في يدي..
لا دمٌ في دمائي
سوى نزقٍ من شقاءٍ..
ومنسفحٍ من دماءِ الحكايا..
ومنْتزَّحٍ من سخينِ الدّموعِ..
ومفترقٍ عنْ حِراءٍ..
دمٌ باردٌ في دمي..
ودمٌ ساخنٌ في دمي..
وهوىً فاترٌ في إنائي..
ولا فرحٌ في بكائي..
دمٌ نازحٌ من طريقي..
دمٌ نافرٌ من عروقي..
وبوحٌ على عتبةِ البابِ
محترقٌ يا صديقي..
أنا رجلٌ واحدٌ.. وعديدٌ..
أنا كومةٌ من حريقِ..
أنا أمّةٌ من عقوقِ..
فمدّوا يداً ليديَّ..
ووردا لقلبي..
وومضاً على خجلٍ لبروقي..
وميلوا قليلاً لكي تعدِلوني..
أشيعوا قليلاً من الدِّفءِ والدّمعِ
تحت جفوني..
ولا توقظوا شجني..
وارقصوا في مراحِ يدي
واسفكوا حلماً في طريقِ حنيني..
فإنَّ ظلالَ شجوني..
ظلالٌ لكلِّ الظلالِ..
ودمعي لكلِّ العيونِ..
وإنّي احترقتُ بنار أتوني..
وإنّي انكسرتُ براياتِ وجدي..
وجيشِ فتوني..

وإنِّي انهزمتُ على كلِّ ثغرٍ..

فكلّ الثغورِ تمورُ بموتي..

فإنّي انتعلتُ حذاءَ سوايَ..

وإنّي لبستُ قميصَ سوايَ..

وإنّي اتّهمتُ بذنبي سوايَ..

وإنّي اعتليتُ عروشَ هوايَ..

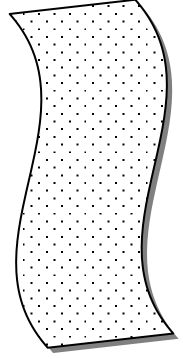
وإنِّي ركبتُ دروبَ المنونِ..

يدي في يدي..

لا يدٌ في يدي..

فاعذروني..

في 2005/8/5





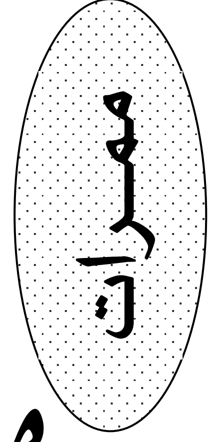
قباب الماء

علي محمد شريف ـ سورية

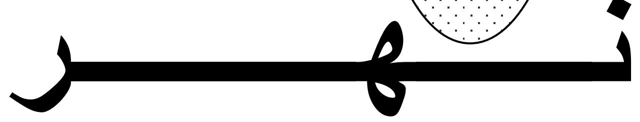
على رسلكِ الآنَ
يا شهوة الماسِ للنحرِ
أيتها المستحيلةُ إلاّ على فتنة الموتِ
لمّا يحن غيمنا
بعدُ
صفصافةٌ لم تصلْ للبياض المزهّرِ.. نحنُ
وهذا القديمُ حنينٌ
تسلّل تفاحةً
أو رغيفاً إلى مفردات الحكايةِ
كيما تتمَّ..
وثمّة ماءٌ هنا
يستبد بحرف الرويّ
وتلك الفراشة سمراء
في ثكنة الخوفِ
لم تنتبه للأنين أصابعك الغضّةُ
لم تقرأي في ندوب السفرجلِ

غصّة الانتظار
ولا في انكماش الغواية نقطة نونٍ
تذوب على أوّل الانكسار
ولمّا يزل للضفتين قرارٌ
عليكِ
على حلمتيكِ المورّدتين
وصفحة هذا النهار
على رسلك الآنَ
ثمّ مياه هنا
لمْ تمسَّ
تحمحمُ أو تستغيثُ
وثمّة نارِكِ..
ما زال بين الضفاف مجالٌ
لداليةٍ تقرأ وشم النداءِ
وتعرفُ
في صيفِ صوتكِ
كيف تصون اخضرار الشفاه
ومازال عشبُ يديكِ نقيّاً
كأنْ لم تباغته خيلٌ
ولم تنكسرْ في الحريرِ
رماح الغزاه..
على رسلك الآنَ
أين نغادُر
في لّجة البوحِ
ظمآى مآذنك البيضُ
والماء سلطان شوقٍ
هنا
في شعابِ البنفسج عرشٌ
وفي ثنية الخصرِ عرشٌ
وفي الأقحوان المبلّل بالعطرِ عرشٌ

ومُلكٌ يضيّعه الخوفُ
أين بكِ الآنَ تمضي القصيدةُ
والماء سيّد عرش الأنوثةِ
بحرٌ يلامس مخمل حزنكِ
بحرٌ أليفٌ
كمثل انتباه الحواس
سيخرج من زنبق الركبتين
ويسري إلى قدميك
لينضو عن الكلمات قماش الغروبِ
ويحبو إلى وردتيك
فيهمس في شبه رؤيا
هنا الموج لا يشبه الموجَ
موجٌ من الزعفران النديّ
رذاذٌ موشّى بدمع القرنفلِ
أيتها السنديانةُ
ضمّي إليك النوارس والريح
سوف تحطّ المراكب أنّى تشائين
فوق قباب الزمرّدِ
في ملمس الدفءِ
أو بين ضوئين مستترينِ
بغيمِ الحروف
على رسلك الآنَ
كان الزجاج طريّاً
فأغمضتُ بعضاً من الذكرياتِ
ونمتُ
أخاف عليك من الحزن
من ثرثرات الرعاةِ
ومن هرطقات الخريف
فهلاّ تخلّيتِ عن معطف النأيِ
كيما أدثّر حلمي



105



غسان كامل ونوس

ما بين الضفة والضفة نهر، كان النهر يملأ الفضاء ضجيجاً وحضوراً يتصل من غابر الأيام، الذاكرة تكاد تغص بأخباره وأصدائه، تلك التي ليست كلها مشرقة؛ فكم من ضحية ضاعت دون نذور وهي تحاول عبوره أو ملاعبته، أو التبّرك بهيبته أو مقاربة جبروته وسلاسته. أو الدخول في عالمه المائع الماتع الساحر..

وكم من هارب من نار تدهم أطرافه أو مشاعره أطفأه إلى الأبد، وكم من مغامرة أحب أن يظهر قواه، أو يتحداه، أو يختبر ذاته وإمكاناته، أو يرضي طموحه أو يخفف من قلقه، تكفل النهر بإنهاء مغامرته.. وتركه سيرة وعبرة! وكم من متأمل غاب في سيلانه، وكم من محتار ضاع في دوّاراته... وتتوالى أخبار امتداداته المدمرة للمواسم والخصوبة والكائنات التي تسعى أو تنام أو تشرد جواره. لكن قصصاً أخرى لا تبرح المخيلة ولا الحكايا.. ولا المجالس.. والأوقات... فلجريانه صدى دبيب لحياة الذي يكاد يغيب في مغالبة التعب والنعاس والقلق والعتب واليأس.. ولمرآه قيمة التمايز عما يجاوره من مشاهد ألواناً وأشكالاً وتقاسيم وملامح، ولمساره الذي يضيق ويتسع، يستقيم ويتعرج. يستوي ويقلقل، حيوية واستمراراً وأملاً.. ولطباعه المتواترة هدوءاً وصخباً، ليونة وفظاظة، حنقاً وانقياداً، تمرداً وسلاسة. عكراً وسلافة.. أصداءُ فصول كائن نكاد نعرفه! لكن به قيمة لا تنوس، وقامة لا تنحني وعِبرة لا تنتسى، ومحطة لا يمكن تجاوزها بسهولة، وحداً لا يمكن التغافل عن قدرته...!

ما بين الضفة والضفة نهر...

والضفة الأخرى تزهو بألوانها، وتتألق بزينتها، وتتلألأ أضواؤها.. وتهلل كائناتها، تتراقص وتشدو وتغني..

ونحن في ضفتنا البائسة، في كل راحة ما بين كدح وكدّ، هم وغم، نوم كابوسي ويقظة متعبة، نسترق نظرة شاردة أو لفتة مفاجئة أو تنهيدة مغايرة تطول... نرنو، نتحسر ونخيب...

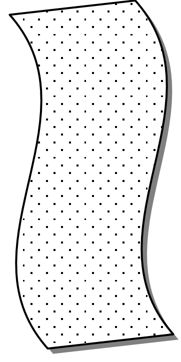
ما بين الضفة والضفة نهر ضاع

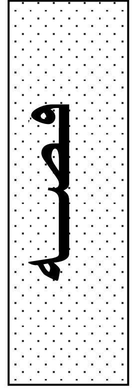
لا ماء ولا أصداء، لا حواف زلقة، ولا قاع مخيفاً، لا عمق ولا اتساع، لا امتداد ولا

طغيان.. لا تمرد ولا مشهد مغايراً، ولا حد مميزاً.. ولا حضور.. حتى لو كان مشاكساً..

لا مسار معبراً، ولا شطآن.. ولا أصداء.. والضفة الأخرى. ما أدراك ما الضفة الأخرى..

هاأنت تنظر صوب ضفتك بحنوّ، ونحو ماضيك بحيرة، وتعيد إطراقتك محاولاً التفكير في ما يمكن عمله.. لتبقى..!!





المذياع

علي المزعل- سورية

هذا المذياع الصغير الأسود، الذي لا يتجاوز حجم الكف، رافقني منذ زمن طويل، حتى صار جزءاً من أشيائي الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها، إلا في ظروف استثنائية جداً، كنت أضعه في جيبي حين أغادر المنزل، وفي الليل كان ينام في فراشي دافئاً كجسدي،.. حتى إني لا أستطيع النوم إلا على وشوشاته وموسيقاه وأحاديثه التي كانت تتواصل حتى الصباح في الكثير من الأحيان،... وعندما أستيقظ صباحاً كنت أشعر أني سمعت كل ما قاله على الرغم من نومي العميق وأحلامي المتداخلة التي كانت تستمر أحياناً وأنا في حالة اليقظة.

وحين كان يصمت لسبب أو آخر استنفر فجأة للبحث عن قرص التشغيل الذي كنت، أتلمسه بسرعة فائقة، دون عناء، فإذا عاد صوته غرقت في النوم من جديد وفي أعماقي تستقر أخباره وموسيقاه وأصوات المتحدثين فيه.

وحين اضطر للتقلب في فراشي أشعر أن صوته قد ابتعد قليلاً فأنقله معي ليظل موازياً لرأسي تماماً.

وفي أحيان كثيرة ينتابني القلق إذا خَفَتَ صوته قليلاً فأخشى أن تفرغ مدخراته قبل طلوع الفجر، فأنهض مسرعاً إلى دكاكين الحي بحثاً عن مدخرات جديدة.

وحتى يوم التحقت بخدمة العلم نجحت في إخفائه داخل ثيابي في أشد اللحظات حرجاً.. لأني وبكل بساطة لا أستطيع النوم دونه...، حاولت مرات عديدة التخلص من هذه العادة لكني أخفقت، وصل بي الأمر أني حفرت على غطائه الخارجي الحرف الأول من اسمي تحسباً لضياعه أو لأي طارئ آخر.

ذات مرة عدنا من التدريب متعبين وانهارت أجسادنا المرهقة فوق أسرَّتها... مددت يدي إلى جيبي حيث المذياع.. أدرت القرص فدوى مرش الأخبار... فجأة صرخ بي أحدهم: دعنا يا أخي نريد أن ننام... ارتجفت يدي بسرعة فائقة وأنا أحاول إسكات الصوت.. لا أريد لأحد أن يعرف شيئاً عن المذياع... ثم غططت في نوم عميق على همسات ووشوشات هي ذاتها التي تستقر في

أعماقي منذ زمن طويل.

عبر هذا المذياع الأسود الصغير حفظت أسماء كل المبعوثين الدوليين الذين وصلوا المنطقة بدءاً م الكونت برنادوت الذي اغتاله اليهود ومروراً بكونار يارنغ الذي نشط كثيراً بعد عدوان حزيران وحفظ النازحون اسمه كواحد منهم.. وصولاً إلى كيسنجر، ودينس روس، ومارتن أنديك، ومادلين أولبرايت، وهانز بليكس، وكولن باول، ومحمد البرادعي وغيرهم.

وقد حفظت كل الجمل الرئيسية التي كانوا يرددونها جميعاً وهي في معظمها ليس لها معنى، وتستطيع أن تضع لها ألف تفسير خلال دقيقة واحدة.

وعبر هذا المذياع أيضاً حفظت أسماء كثيرة لأولئك الذين حطموا أرقاماً قياسية فدخلوا الموسوعات العالمية.. تسلقاً للجبال، وعيشاً مع الأفاعي، ومسافات سباق، وابتلاعاً لسلاسل الحديد، وقضماً للحجارة والمسامير...، وكنت أنتظر في كل يوم أن يدخل هذه الموسوعات اسماً واحداً فقط من أولئك الذين نجحوا في إزهاق الملايين من أرواح الأبرياء، إلا أن ذلك لم يحدث!

وحفظت أيضاً أسماء المراسلين الذين كانوا يرصدون الكوارث التي تجتاح بقاعاً شتى من العالم، ولا سيما أولئك الذين كانوا يجهشون بالبكاء وهم يتحدثون عن الأطفال الذين هرستهم الدبابات في جنين ونابلس وطولكرم وغزة وغيرها من مدن فلسطين، واستقرت في ذاكرتي ملايين العبارات التي أطلقها الزعماء شجباً واستنكاراً وإدانة.

وفي الأيام الأخيرة صار المذياع يجود كثيراً بأخبار السوبر ستار والفيديو كليب وسيدات العصر وديمقراطية العالم الجديد... صرت مضطراً للعبث المتواصل بقرصه الصغير بحثاً عن أخبار هامة... وفي أعماقي مشاعر عدائية بدأت تنمو بسرعة فائقة.. حتى إني بدأت أتركه في الفراش على غير عادتي، وحين أعود من عملي أسمع نشيجه تحت وسادتي فأدرك أني تركته مفتوحاً.. فأعود لشراء مدخراته من جديد.

هذا اليوم ذاب جسدي في الفراش مع الساعات الأولى للظلام.. أطفأت النور، .. قررت النوم باكراً على غير عادتي فقد أرهقتني الأخبار.. كان وجهي نحو الجدار، .. وصار المذياع خلفي تحت طرف الوسادة.. أعرف مكانه جيداً.. لكني قررت الاستغناء عنه، فجأة صارت مسافة شاسعة بيننا.. هكذا خيل إليّ.

مشاعر لا أستطيع تفسيرها.. حالة من الإغماء الداخلي أو ربما حالة من سبات.. أو ربما حالة من الانهيار أو ربما حالة من التبلد.. وعلى الأرجح كل هذه الحالات معاً.

مرت لحظات خلتها زمناً طويلاً.. تنبهت فجأة لصوت المذياع ووجدت سبابتي تعبث بقرصه من جديد.. مرش الأخبار أثار صحوي.. غالبت عيناي ظلام الحجرة، كانت خيوط من نور

متناثر تتسلل عبر النافذة، وساعة الجدار تواصل زحفها نحو الصباح فيتداخل صوت عقاربها مع مرش الأخبار الذي خلته طويلاً هذه المرة.

وعلى الرغم من معرفتي الأكيدة لأصوات المذيعين والمذيعات إلا أن هذا الصوت يبدو غريباً تماماً.. لم أسمعه من قبل بنبرة واثقة: سقطت بغداد.. القوات الأمريكية دخلت بغداد.

صار تبلدي جنوناً، وسباتي صحواً، وامتلأت حنجرتي بكاءً وغضباً.. نهضت.. قذفت المذياع بكل ما أملك من قوة لا أدري إلى أين.. سمعت صوت ارتطامه بالجدار وتساقط حطامه على أرض الغرفة المظلمة، حسبت أن تحطمه صار انفجاراً هائلاً هزّ العالم من حولي.. ضاعت عيناي في ظلام الغرفة ثم استقرتا على نثار الضوء المنبعث من النافذة.

وبعد لحظات أدركت أن المذياع ارتطم بساعة الجدار فسقطا معاً... حيث لم أعد أسمع صوت عقاربها.. لم يعد في حجرتي ما يشير إلى الزمن سوى الظلام الذي يلفني الآن وصدى عقارب الساعة التي توقفت قبل قليل.

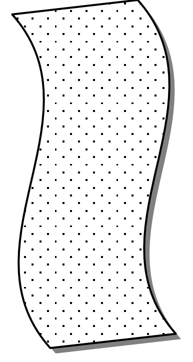
مرّ زمن وأنا بلا مذياع، وبلا أخبار، وبلا مشاعر وبلا وعي، عادت إليّ حالة السبات من جديد.. التصق جسدي بالفراش أياماً طويلة.. ماتت أحلامي، وسقطت في داخلي كل الأمنيات التي عشت من أجلها، اليوم فقط قررت الخروج عسى أن أنجح في بناء حالتي من جديد اندفعت قدماي في طريق ترابي خارج المدينة.. كنت تائهاً لا أعرف إلى أين، كان الكون أمامي فتحة صغيرة في جدار أسود، وقفت قليلاً، في منتصف الطريق، استدرت في المكان، تفحصت آثار خطاي فوق تراب الطريق.. كانت متداخلة على نحو عجيب، أدركت حالة الاضطراب التي تجتاحني الآن.دققت النظر في كل موجودات الطريق.. حجارة، بقايا أعشاب، آثار قديمة لأقدام عابرة.. قطعة بلاستيكية سوداء صغيرة تلتمع تحت أشعة الشمس، تقدمت نحوها.. يلفني الذهول.. شعور من الألفة ينهض في داخلي.. أمسكتها قلّبتها بين يدي، مسحت الغبار العالق على أطرافها تفحصتها جيداً.. يا إلهي هذا الحرف الأول من اسمي!!... إذاً هي قطعة من المذياع الأسود الصغير، كيف وصلت إلى هنا؟!، أنا وضعت كل حطام المذياع وساعة الجدار في سلة القمامة.. كيف وصلت إلى هذا المكان؟

تنامت في داخلي حالة اليقظة.. خطر لي أن سيارات القمامة ربما تسلك هذا الطريق، أو أن سبباً آخر قد أوصل هذه القطعة البلاستيكية إلى هذا المكان...

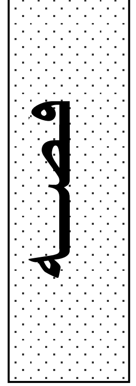
تسمرت في المكان، تأملت السهول، التحمت عيناي في الأفق المغسول بنثار الشمس.. فركت القطعة البلاستيكية السوداء بين أصابعي صار الحرف الأول من اسمي أكثر وضوحاً.. انداحت في داخلي ذكريات ومشاعر و أحزان، جلست على حافة الطريق، ارتكزت

عيناي فوق القطعة البلاستيكية.. أمسكت حجراً وظللت أطرقها حتى تناثرت من جديد.
نهضت، امتدت خطاي في بحر من السهول والرمال إلى أن بدت أمامي مآذن بغداد أشباحاً وسط الرماد والدخان وهباب الحرائق، وكانت أسراب العصافير تلامس ذؤابات النخيل ثم تفر مذعورة على أذرعة الشمس وهي تقاوم عنوة سحب الغبار المتهادية على ريح الشقاء.

2004/10/5



110



العرس

درغام سفّان- سورية

[كان رجلاً بدون أب مثل الطغاة الأشهر في التاريخ]
ماركيز

مثل وشم الطفولة لصق به ذلك اللقب (الأعرج)، فيما تلاشى اسم (عطيّة) الذي أطلقته عجائز القرية.. طي النسيان... أما مولده فقد ظل لغزاً غامضاً عصياً، إذ عثر عليه السائس العجوز في إسطبل الآغا، كرة من لحم ودم في كومة من القش والروث، ينبعث منها أنين خافت موجوع... بعض القوم رأى في الحادثة نذير شؤم... سيحل على قرية (أم السيرين)..

وبعضهم توهمها بركة وهبة من السماء... فيما تذاكر آخرون الحادثة نفسها عن الآغا الكبير وربما عن أسلافه أيضاً...!

دمدمت العرّافة العجوز وهي تلعّب الخيطان بين أصابعها المعروقة:

- إنه ملعون... لكنه قدركم، سيخوض أنهاراً من دم وجماجم... وستحني له الرجال هاماتها عنوة..، وكذا النساء...!

حين ودع السائس العجوز الدنيا، كان اللقيط قد أصبح يافعاً متيناً بعينين سوداوين

ماكرتين، لولا أثر من عرج خفيف خلّفته تلك الولادة القاسية...

وهكذا بات سيد الإسطبل المطلق، يحمم الجياد، يعلفها، ويسافدها.. جياد أصيلة، لكنها فقدت رشاقتها وتناسقها بعدما اكتنزت بطبقات سميكة من الدهن والشحم منذ أن ولى زمان الكر والفر والطراد...

في مضجعه الأثير مخزن العلف المجاور للإسطبل، اعتادت خياشيمه تلك الرائحة المميزة، رائحة الروث الرطب ممزوجاً بالقش الدافئ شتاءً البارد صيفاً.

من هناك، تفتحت رجولته على رغوة الشهوة وفحيحها المكبوت... رمقته العيون من وراء الكوى... في ساحة الدار، وقد وخط شارباه، وثخن صوته... عيون نساء الآغا الشبقات العطشى لحليب الذكورة...

من صرير الباب الخشبي، ذات ليلاء... انسلت الأنثى الأولى إلى مضجعه شبحاً يتماوج في الظلمة... كتم أنفاسه رعباً... وتوجساً، حتى تبينها...

خطاها المترددة الجفول... وتلفتها المذعور... تدانت منه، مالت عليه... تناوم، لكن رجع أنفاسه كان فضّاحاً، أحست به وأحس بها...

نجوم ماسية تفجرت في دمائهما... ومن الأوج انفرط عقد التأوهات المجروحة... أعقبتها صرخات مكتومة وانين أحشاء موجوع... ثم همد الجسدان إلى حين...

منذ تلك الليلة المشهودة بدأت نساء الآغا يتعاقبن عليه كثور السفاد... وكأنهن يرتبن الأدوار، يجذبهن الشبق والسكينة والظلمة...

حيث تتعانق التأوهات مع طنين ذباب الخيل ونخير الأفراس المهتاجة...

وتمتزج العطور العاطرة برائحة الروث والقش العطنة...

ملك الليل، وصعلوك النهار...! عليه تلتف الأفخاذ والجذوع المطواعة، حتى لتفجر براكينه... وأخيراً ينطوي على التبن والروث كجرو يتحسس بقايا الرعشة الآفلة... ثم يصحو على فراغ القش، في ذاكرته الإسفنجية فجوات وصرخات مرة وبقع حمراء تنهش جذعه وعنقه وإليتيه...

لا يدري أهي من آثارهن... أم من لسع قراد الخيل والبراغيث...؟! في بواكير الصباحات، تحت عساليج الكرمة... النعاس اللذيذ يغشى عينيه...

تتخلل جسده النسمات البرود، فتشد مفاصله المتراخية...

أعضاؤه رطبة وحارة... تتفاوح بالروائح الأنثوية...

العجائز مقعيات تحت الشمس ينكشن التراب... رنين دلاء... وكلاب تتهارش...

ألسنة دخان تتعالى من مساكب الروث المحروقة...

وفي البعيد يمتد زنار القصب محيطاً بنهر خامد موهن...

ينثر حفنات من القمح فيراقب محبوراً ذلك الصراع الأزلي...

الديك المتحفز بعرفه المرقش يطارد الدجاجات المذعورات تحت وخز منقاره، يصطفي هذه وينبذ تلك...

يضحك في سره، لكن شيئاً مازال يقلقه...

في نظرة الآغا إليه سر لم يتبين كنهه.. مزيج من الكره والحنان... من الرضى والوعيد... وبوارق من تواطؤ خفي....

لكأنه يعلم بتلك الغزوات الليلية، ولكن لا بأس، طالما أن الأمر لا تتجاوز رائحته حدود الإسطبل!

* * *

رغم نصائح الأطباء والدجالين، لم يستطع الآغا العجوز أن يزرع بذرة حية واحدة في رحم أي من زوجاته الكثيرات اللواتي لا يعلم عددهن... وكان يشيع أنه آخى بعضهن...! لم يظهر ولي العهد...! وكانت فكرة أن كل شيء سيمضي هباء تسبب له الكوابيس...

من سائر البلدان والأمصار جاؤوا بأرطال من اللبن والعسل والزنجبيل..

بخلاصات حشائش غريبة... وأكباد فئران وألسنة تماسيح...

خلطوها بأعضاء ديكة وثيران، وتبلّوها ببعر التيوس...

ولم يزل ظهره مقوساً ناشفاً...

زرعوا الحجب في كل مكان... تحت وسادته... حوّطوه بالتمائم والرقى.. نضحوه بماء الكينا...

ونبشوا الدار عن السحر المرصود... طبعوا بالأكف المدماة بدم الذبائح على الأبواب والجدران (عين الحسود تلبى بالعمى)...!

والكوابيس بقيت تترى، لا تنفع معها طاسات الرعبة... كوابيس من دم وعويل مصحوبة برعدات طويلة تخض دماءه... وكثيراً ما انتهى الأمر بانفلات مصرانه...

* * *

أسابيع بلياليها ونهاراتها استمر عرسه الأخير... مئات الخراف والعجول المنحورة على دروب القرية، سطت عليها كلاب الآغا الضارية والغربان والكواسر قبل أن تنوشها أيدي

الجياع...

ومن الأصقاع كلها قدم العطارون والعيارون، لاعبو الودع، وقارئو الرمل.

نهازو فرص، ضاربو دفوف، تجار الجملة والمفرّق، سيرك ببهلوانات وألعبانات ونمور مدربة، نصب خيامه، مداحون وشعراء تغنوا بقدرته وسطوته... بشجرة نسبه الرسولية... بحكمته وسعة نظره... بطلته وطلعته...

وصفوا سيفه وترسه، فرسه الأصيلة، وخنجره اليماني، تغنوا بحذائه المتين، بسيور حذائه، طوبوا باسمه الشجر والثمر... الماء والأرض والسماء... وعقود من الجفاف تخيم على (أم السيرين)... والبيادر سديم أصفر من القش الفارغ... جفت الآبار والسواقي...غاض النهر العجوز، ولم تبق إلاّ حفنات ضئيلة من العدس والبصل بعد أن استولى المرابون على الزرع والضرع...

توقف الرعيان عن الرعي حتى شردت القطعان في الفجاج، وعاثت بها الذؤبان... توقف الحصادون عن الحصاد... ونضبت الآبار..

وكل توجه لحلقات الدبكة في عرس الآغا...!

في المضافة الواسعة الأبهاء على سبعة أفدنة المفروشة بالسجاد العجمي والوسائد المحشوة بريش النعام... فاحت دلال القهوة المرة والهيل...

تحامل الآغا العجوز على نفسه، خرج إلى الخلاء، إلى حلقات الدبكة.. أجال ببصره في الوجوه بحلقوم ناشف...

حاصرته عيون البدو الصقرية الخبيثة، بجباههم الموشومة وعباءاتهم السود..

الحراس تمنطقوا بسيور عريضة مزرودة بالفشك..

جالت عيناه الغائرتان في وقبيهما بين أفواج الدبيكة، رأى زنود الصبية متشابكة..

الزنود التي طالما جوّعها...

رأى القامات المهزولة تطير في الهواء، وتشعله غباراً وصهيلاً يسد صدره...

عصاه الغليظة، عصا الضرب والنهب، تحولت إلى عكازة بالية يدب عليها...

شعر أن الأرض تميد تحت قدميه النخرتين حين غاصتا قليلاً في مستنقع دم الذبائح المنحورة...

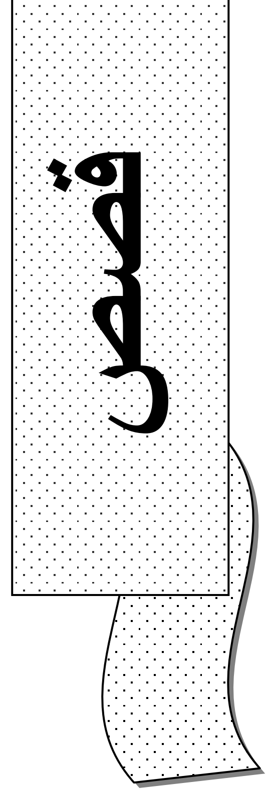
كان (الأعرج) هناك أيضاً.. تقدم الآغا العجوز إلى وسط الدبكة... أمسك بطوقه، طبع قبلة على جبينه، وصاح بأعلى صوته:

- يا عالم... يا ناس...، اشهدوا... اشهدو علي...ترى الأعرج هو ابني...

وسقط...!

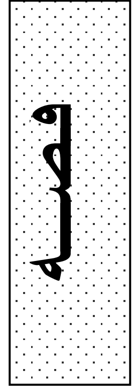
العاصفة

ملك حاج عبيد



- الوجه المضيء: صلاح الدين يغادر ضريحه، سليمان الحلبي ينتظر محاكمته، حول جمّال يستيقظ من رقدته، محمد الدرة ينزل من سمائه.
- التتار في بغداد: هولاكو، الثأر، المصيدة، الكساح والكذب، الأفيال، العاصفة.
- جوع الطير... معرفة، عذاب، عدل، تكافؤ،
- نبل، الفراشة ذهب، اليمامة وردة، نبل قرار.
- هي ذي قصص المجموعة الجديدة للأديبة ملك حاج عبيد الصادرة حديثاً ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب [قطع متوسط 160 صفحة] الغلاف للفنان: رامي صابور.

115



الجــوع

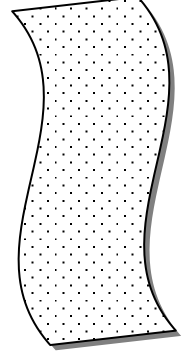
صبحي فحماوي- الأردن

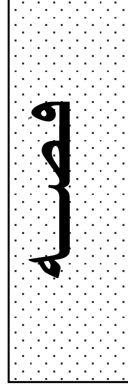
تباطأ صابر السعدون في حركة فرشاته، ثم توقف عن الدهان! كان يحدث نفسه بصوت مخدَّر: ((أشعر بجوع شديد وأنا أدهن جدران بيتهم، لم أعد أميز ألوان الدهان، من شدة الجوع... تختلط عليّ الألوان بشعور سريالي، تمتزج الألوان في داخلي بالغثيان... ليس بيني وبين أهل البيت أي احتكاك أو حديث... الاحتكاك الوحيد هو حركة فرشاة الدهان بالجدران... إنهم لا يمرون من هنا، وكأن البيت خاو على عروشه... ولكل ولد أو بنت أو أب أو أم عرش خاص به، والعروش هنا ليست جمع عريشة قش... إنها جمع عرش من عروش السلطة... هؤلاء الأغنياء ليسوا متسلطين، بل إنهم غير متواجدين أصلاً!... كل مشغول بحاله... والمتسلِّط الوحيد عليَّ هو أبوهم؛ رب البيت الذي قد يدفع، وقد لا يدفع لي أجور عملي، وذلك ليوفر من هنا وهناك، وهو مقتنع أن هذه الاقتطاعات عندما تتجمع تشكل ما يسمى عنده رأس المال.. وهو منذ زمن بعيد جمع كثيراً من هذه الاقتطاعات، فكون رأسمال له، فأصبح رأسمالياً وأنا عامل أدهن هنا وهناك ولا آخذ سوى بضع ليرات، لا تكاد تسدُّ أفواه الجياع من أفراد أسرتي، لم تنفعني شهادتي الجامعية، كنت مصراً على دراسة السياسة والاقتصاد، وعند التخرج، قالوا لي إن السياسة لها عائلاتها، وأنت لست....، لا ضرورة للسياسة، ولكن سياسة الطعام أولاً، فهذا بيت وله مصاريفه... وهذه فاتورة ماء، وتلك فاتورة كهرباء، وهذه أجرة منزل، وتلك فاتورة هاتف... لكن هاتفنا معطَّل منذ ستة أشهر، بسبب عدم تسديده الفاتورة... وأبو سمير صاحب دكان البقالة يضايقنا، بسبب تأخرنا في سداد ثمن المشتريات... لم يعد يبيعنا بالدَّين.. توقفت عن تدخين السجائر الرخيصة، ليس إيماناً بالبيئة والصحة، ولكن بسبب شح الموارد، وضغط الحاجة... على بوابة حديقتهم لافتة، مكتوب عليها: (احذروا! هنا كلاب شرسة)! لم أفهم: هل أصحاب البيت هم الكلاب الشرسة، أم أن الكلب المدلل هناك تحت المظلة، هو

الكلب الشرس! مرّت شابة جميلة، وجهها رائع الجمال، أثار شهيتي، أبيض محمر ممتلئ، يشع جمالاً! مثل رغيف الخبز.. الجوع في أمعائي ألم، وفي غدد جسمي اعتصاره ومعاناته، وفي خلايا جسدي انهيار، كان أبي رحمه الله يقول: - (الجوع ذَلاّل، والعطش قتّال) وأنا الآن أشرع بالذّل، وأتلفّت حولي، أتحسس مصادر الطعام... ضَعف أدائي، وصرت غير قادر على الاهتمام بجماليات الدهان... انهارت الفنون في تفكيري، لأن خلايا عقلي الآن كلها متهاوية منهارة، كالأزهار الذابلة بالعطش. عند زكريا تامر، تحولت النمور في اليوم العاشر إلى قطط ذليلة بسبب الجوع، وأنا الآن أتحوَّل إلى فأر ذليل بسبب الجوع... ابني غسان يطالبني بشراء حذاء رياضي، قال إنه مطلوب منه في المدرسة، وابنتي وردة تطالبني بثوب مدرسي، قالت إن ثوبها الذي تلبسه مهترئ من الخلف، وزوجتي محاسن تطالبني بدواء لصداع الشقيقة، الذي يكاد يفصل رأسها إلى شقين، وأنا أذهب للعمل بدون إفطار، لأوفر لهم الطعام... فأنا قبلت أن أقوم بدور الأب، رب البيت، وهي متورطة في تربية وخدمة سبعة أطفال (قطاطيم لحم). هاهي الخادمة تطلُّ من بعيد، ومعها طبق من الطعام... إنهم ومع ذلك أناس، وأبناء ناس، أعني بني آدم، لاشك أنهم يشعرون... الطعام طعام!... قال عمر بن الخطاب (كاد الفقر أن يكون كفراً)، والجوع كافر، وأنا الآن أعود إلى الإيمان، مع طبق الطعام، هذا المتَّجه نحوي... الطبق يتضخم في ناظري، فلم أعد أرى في الكون غيره... ركزت نظري يوم (زاغت الأبصار، وبلغت القلوب الحناجر!) حسب قوله تعالى... الطعام يتقدم محمولاً على طبق نحوي، يتضخَّم حجم اللَّحم الذي يعتليه، ليعد لذاكرتي حجم لحم جسم (عيدي أمين) دكتاتور أوغندة، وهو محمول على محفَّة، يدور به في شوارع عنتيبي أربعة رجال لونهم أشقر، في احتفال مهيب، يؤكد سيطرة الرجل الأسود على شقر أوروبا... وهانحن العرب غير الديمقراطيين، نتمتع بخدمات نساء سريلانكا والفلبين، الحضاريات الديمقراطيات العاملات، اللّواتي تستحق كل منهن جائزة الدولة التقديرية في العمل، وتحمل المسؤولية، والأمومة، والرعاية، والتمريض... هاهن يخدمن بإخلاص نساءنا الخاملات المتبجحات المتعفنات داخل سراويلهن، الآمرات الناهيات... والكون منقلب ومغبّر، وهذا الغبار يسبب لي الحساسية، ويشعرني بالجوع غير واضح المعالم... والخادمة تتقدم نحوي بالطبق الطائر... ذكّرني طبق الطعام بالأطباق الطائرة التي كانت تنزل من السماء إلى الأرض، فتستكشف أهل الأرض، ثم تعود إلى السماء، على شكل كتلة ضخمة من الإشعاعات المتوهجة بالنور، ثم نكتشف بعد ذلك أنها أجهزة استخبارات إمبريالية، لا أطباق ولا ما يحزنون.! كان طبق الطعام متوهجاً بنوره وهو يتقدم نحوي، طبق الطعام يكبر في ناظري، صار مثل طبق التلفزيون الفضائي، يتضخم مثل

الأطباق اللاقطة الكبيرة.... والخادمة تقترب)).

أسقط صابر فرشاة الدهان من يده، لم يكن مهتماً أين سقطت، في دلو الدهان أو على الجرائد المفروشة على الأرض، أو على السجاد أو البلاط، أو سقطت في الجحيم... هذا لا يهم! كل ما همَّه هو لعابه السائل، مثل لعاب كلب (بافلوف) الروسي، الذي كان يسيل، كلما رنّ الجرس معلناً قدوم الطعام... ولكنه لا يسمع الجرس، بل يشاهد الطعام يقترب أمام عينيه، وهو يحاول أن يمد يديه الاثنتين، ليأخذ منها الطبق، متلهِّفاً، وإنما بأدب جمّ، وخجل ولكن الخادمة مرّت من أمامه وتجاوزته، واستمرت بسيرها، بينما عيناه تلاحقانها، وجسده يدور إثرها، ويتبع خطاها، وأعصابه متشنجة باتجاهها، وأنسجة جسده المخذولة كلها تنتظم متوازية خلفها... سارت الخادمة فوصلت إلى الكلب، ووضعت الطعام أمامه... تثاءب الكلب، وشمَّ الطعام، وتمطَّى، ثم نظر إلى الجهة الأخرى بدون اكتراث... ثم عاد فتذوَّق اللّحم بطرف لسانه، بدون شهيّة.. بينما كانت نظرات صابر وأعصابه وخلايا عقله كلّها باتجاه الطعام!.





من أطلق الرصاص

تيسير الغصين – فلسطين

النعاس يثقل أجفانها ومتعته تغريها بالبقاء متدثرة بفراش سريرها المتواضع.. تحاملت على نفسها ونهضت بتكاسل شديد.. تحسست المكان إلى جوارها، وحين لم تعثر كفها على جسده هبت منتفضة.. تسلل القلق إلى قلبها.. أزاحت ستارة النافذة.. انتشر فضاء الفجر الفضي يملأ المكان على الفور.. هاهو الفجر قادم، وعقارب الساعة تشير إلى الخامسة ودقائق. هتفت باسمة دون إجابة.. تملكتها أحاسيس لم تستشعرها من قبل.. خوف قلق تثيرها الأشياء من حولها.. نباتات الزينة وانعكاسات الظل والضوء عليها بدت كشبح يركن إلى زاوية الغرفة.. تحفة الفارس ممتطياً جواده الأسود انعكست في ذهنها لأول وهلة كوحش يتربصها.. حتى ستارة النافذة تخيلت وكأن شخصاً ما يختفي خلفها.. هتفت باسمة من جديد.. تراءت لها الأشياء من حولها كأنها تردد صوتها المبحوح.. رائحة الخوف تزكم قلبها.. تهرول في اتجاهات مختلفة.. لعله في المطبخ يصنع قهوته المفضلة، أو غرفة مكتبة يستثمر بواكير النهار، يخط أفكاراً خطرت له.. أنات اعتملت في ذهنه، فاستل ريشته للمبارزة.

توقفت عند الباب.. زفرت من أعماقها بارتياح طفل ملتاع استقر بين ذراعي أمه.. هاهو لم

يبرح مكانه منذ الليل ينكفئ على مكتبه بين أوراقه ورسوماته.. تختلط ملامحه بملامحهم بعد أن امتزجت أناته بأناتهم، وتلونت شرايينهم بانعكاسات الظل والضوء الباهت.. خطوط تشابكت. تداخلت وتنافرت وبين ثنايا تعرجاتها تكشَّفت رائحة نتنة، امتزجت بعطر أرستقراطي متعجرف بدا واهياً أمام جثة تعفنت واقتحمت رائحتها العقول وثنايا العظام حتى العظام، وبين مفارقات الظل والضوء تداخلت الهواجس المظلمة تصطبغ بألوان متباينة فشلت كل محاولات وأدها.. كيف تركته يواصل ليله بنهاره، لتغط في نوم عميق بعدما عجزت عن متابعة السهر إلى جواره وهو يسطر خطوطه فوق وريقاته دون ملل، لتحتل رسوماته صفحات الجرائد عند الصباح، حتى غافله النوم.. مالت يده.. استراحت أصابعه.. سقط القلم جانباً وانكفأ رأسه فوق الطاولة كان يحلم بوطن بهي الطلعة.. بابتسامة تظلل الوجوه البائسة، بمدرسة ومستشفى ونسمة تعبق برائحة الياسمين وبريشته تشق ظلام الشاحبين بحدة موجعة توغل في الأعماق، تستأصل اللحم عن العظم، وتعيد الكتابة منقوطة بتفاصيلها كي يستيقظ ذاك النائم في قمقمه، وتشتعل أجراس الخطر المدفونة في الأعماق.. مجاهد.. انهض.. تململ قليلاً، رفع رأسه.. فتح عينيه على ملامحها!.. طاب صباحك، أجهدَت نفسكَ بما لا تطيق.. نهض متثاقلاً، وراح يلملم أوراقه المبعثرة. سأصنع لك القهوة.. أحس بدوار.. أوشك أن يترنح.. أمسك بذراعها.. طوقته بكلتي يديها.. وجهك شاحب!! سأقودك إلى غرفة نومنا.. بل اشرب القهوة امضِ لا تقسُ على نفسك وعليَّ.. حدق في وجهها.. شد على يدها.. رشف رشفته الأخيرة ومضى طلقات رصاص مزقت صمت المكان من حولها، أحست كأن قلبها هو الهدف.. أخذت أفكارها تعمل كحاسبة آلية تقيس الزمن ما بين خروج زوجها وصوت الرصاص.. يمتزج الحساب بالعواطف ليتمخض الهاجس المخيف يشعل في جوفها بركاناً من الخوف والغضب.. ارتجفت أوصالها.. أيغتال الرصاص ريشة فنان مرهف؟؟!! أتدك سنابك البغال وريقات زهرة ناعمة..!!؟؟

ترفض أن تستسلم لشجونها.. تطبق أجفانها كي لا ترى بقعة دمٍ، وجثة تلثم الثرى وأوراقاً انطبعت على صفحاتها ورودٌ حمراء!! بجوارها قلمٌ حطمته رصاصة حمقاء؟؟

اندفعت ترتدي ملابسها على عجل، فتحت الباب بعنف وأطلقت ساقيها للريح.. الأصوات في الخارج تعلو.. الأخبار تنتقل. من شخص لآخر كالبرق، من اللبان إلى الجزار إلى الفاكهاني.. ما الذي حدث؟! من أطلق الرصاص؟! ومن الذي قُتل؟!.. "الأصوات تتشابك والكل يركض ويصرخ..؟!" مجاهد!! أين زوجي؟؟.

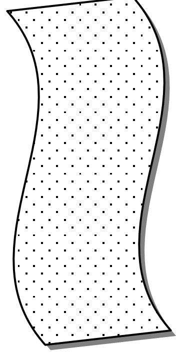
أحدهم يروي.. أنا رأيت القاتل، كان يرتدي معطفاً رمادياً، وعلى عينيه نظارة سوداء،

أطلق الرصاص وهرب.. آخر "يتحدث في ذعر مروّع:.. كان المسكين يهم بإيقاف عربة أجرة عندما سقط مخضباً بدمه".! آخر: "كان يحمل أوراقاً وصحفاً كثيرة.. مسكين".

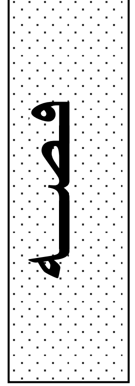
أحاديث الناس تخترق قلبها فتؤجج خوفها نيراناً مستعرة.. لا ليس زوجي هو القتيل.. لابد أن يكون في مقره الآن.. نعم، لن يكون القتيل زوجي لا أظن أن يصل بهم الأمر حد القتل.. أيقتلونه لمجرد أن ريشته لا تروق لهم؟؟!!

شمس النهار تملأ الدنيا ضياءً ودفئاً.. تزداد على الأثر حركة المشاة والعربات، تمتزج الأصوات في ضجيج صاخب.. أسرعي يا نهلة.. أسرعي فموقع الحادث على بعد أمتار من هنا عربات الشرطة سدت المنافذ المؤدية للمكان، وعويل عربة الإسعاف تصم الآذان.. أمسكت بسترة الشرطي بقوة.. من الضحية؟؟!!

لم يجب.. ظنها متطفلة.. انصرفي من هنا لو سمحت.. أعادت السؤال.. ملامح وجهها تبدي اهتماماً غير عادي.. استنطقه جزعاً.. "مجاهد" فنان الكاريكاتير الشهير.. (قالها الشرطي) وأشاح بوجهه عنها.. دوار فظيع عصف برأسها.. أشباح سوداء كل ما أحست به من حولها، وكورقةٍ عجفاء سقطت بجوار الرصيف.



121



أربعة أصوات.. وحفار

غانم البجاري- العراق

"إن مات صوتي على اليابسة، فاحملوه إلى البحر، واتركوه وحيداً على الشاطئ.."   ٭شاعر

يرتفع المعول إلى الأعلى، ثم يهوي على الأرض بقوة، فيرتفع ثانية وثالثة.. حبات العرق المجتمعة على جبينه بدأت تنحدر على صفحتي خديه الغائرتين، تمتزج بذرات التراب العالقة في وجهه.

توقف قليلاً ليستعيد أنفاسه. نظر إلى الأرض بغرابة. تحركت شفتاه لكنهما لم تنطقا بأية كلمة. طافت أنظاره في الوجوه المشربة بالحزن تتفحصهم واحداً، واحداً ببرود. بصق في راحة اليسرى، ثم بلل اليمنى بها. تناول المعول. رفعه إلى الأعلى ثم هوى به على الأرض من جديد. لسان المعول الحاد، المتتابع الحركة، ينهش الأرض بضربات سريعة. لام نفسه كثيراً، لأنه لم يصطحب أحداً يساعده. المرة الأولى التي يقوم بمثل هذا العمل وحيداً. رغب أن تكون الورقة ذات العشرة دنانير له وحده، لا يتقاسمها معه أحد. ثمة احتياجات ما ضرورية لا بد له أن

يبتاعها لمولوده الجديد.

استغرب كثيراً. عقله بدأ يفتش عن تحليل لهذه الحالة..

- كيف انقلبت تلك الأرض الهشة إلى أرض قوية، صلبة؟!

سأل نفسه لكنه لم يجد جواباً. عشرات القبور المرتمية في هذه المقبرة، قام بحفرها، يعاونه عبود، زميله في المهنة. بإمكانه أن يتذكر تلك القبور، ليس الأسماء، وتلك الشواهد المختلفة، أرسيت بيده في تلك الأرض الترابية، بقليل من الجهد والعرق.

- لِمَ يرتد المعول، بعد كل ضربة.. تلفظه الأرض بنفس القوة التي تهوي به. أليست نفس الأرض تلك؟! أمن الممكن أن يكون عقاباً له، لكونه لم يحضر زميله معه هذه المرة؟!

كان السؤال الثاني، أكثر ثقلاً في عقله.. إلا أنه رفض مثل تلك الأفكار. حاول أن يبحث عن شيء أكثر قبولاً لعقله.

أنفاسه اللاهثة، وحبيبات العرق الممزوجة بذرات التراب العالقة في وجهه، والأوردة المنتفخة في ساعديه منحته لحظات قصيرة من الراحة، بعدما تبرع أحد المشيعين بمساعدته في نفض التراب خارج الحفرة.

أشعل سيجارة، وامتص منها نفساً عميقاً، نفث جزءاً من فمه، وأخرج الباقي عبر فتحتي أنفه الواسعتين أصبحت أنظاره مطاراً تحط فيه طائرات الحزن الواضحة في الوجوه. أشعة الشمس قوية تلفح الوجوه، والصندوق الخشبي المُسجى عن قرب. لم تعد لحظات الراحة تمنحه أكثر من تلك الدقائق. جعل لسان المعول الحاد إلى الأعلى واللسان المدبب إلى الأسفل. بصق في راحة يديه المنبسطتين أمامه. رفع المعول إلى الأعلى ثم هوى به على الأرض بقوة أكبر. ساعتان، ربما أكثر وهو لم يزل في البداية. حدق في الصندوق الخشبي المسجى أمامه. شعر برهبة تجتاح قلبه. منذ سنوات طويلة، ماتت تلك الرهبة في قلبه. أصبحت تلك الصناديق الخشبية، مجرد أشياء، يتم بها عمله. لم يشعر بمثل تلك الرهبة من قبل سوى مرة واحدة. كان ذلك في بداية مزاولته هذا العمل. لم ينم ليلتها كأن الموت أصبح رفيقاً له في كل مكان يحل فيه. كره ورقة النقد الصغيرة التي تفوح منها رائحة الخشب والقطن التي تحتضن نهايات الإنسان القوية جداً، والضعيفة جداً. في الصباح التالي كان يبحث عن عبود، أخبره عن تلك الرائحة التي لازمته طيلة الوقت، ورهبة الموت التي ترافقه أينما ذهب. ما زال يتذكر ضحكته المدوية وهو يشجعه

- لا تخف، إنها المرة الأولى. ستتعود..

ويضيف بجدية، تميل إلى الاستهزاء

ـ حفر القبور، عمل. مجرد عمل كباقي الأعمال، وإن كان... إلا أنه مريح جداً، ومربح. لا تنسَ ذلك.

تتسع الرهبة في قلبه أكثر، يحاول أن يطردها، لكنه يفشل، يتمتم بكلمات غير مسموعة، يصرخ عبود في وجهه.

ـ ماذا تقول؟

ـ سأصلي، هذا اليوم..

ـ حسناً، وأنا سأسكر هذا اليوم..

ما عدا تلك المرة، بدأ قلبه يقسو بعض الشيء. لم تعاوده الرهبة، حتى في ذلك اليوم الذي حفر فيه سبعة قبور لعائلة، راحت ضحية لدكتاتور مجنون في يوم واحد. لكن هذا اليوم، كل شيء تغير.. ربما الأرض والرهبة معاً، هما اللتان تحتضنان تلك النهاية الملفوفة بالكفن في ذلك الصندوق بشيء من الغرابة.

* * *

ابكِ يا قلبي الحزين. اسكب محيطات الحزن من قلبك قبل أن تغرقك. حدق جيداً في أعماق ذلك الصندوق الخشبي.. جسده المسجى بلا حراك، ملفوف بشرنقته التي كثيراً ما حاول التخلص منها.. عيناه الخابيتان... ابتسامته الهادئة جداً.. كلها ماتت هي الأخرى!!

حفار القبور يصارع الأرض والشمس. تتفصد قطرات العرق على جبينه تمتزج بالتراب، يمسحها في ظاهر يده المعروقة، يحث المعول الذي ينهش الأرض بكل صعوبة، يود أن ينهي عمله، ليردمك في تلك الحفرة، ويقبض أجره ويرحل. تبقى أنت تصارع أيضاً، تموجات الأرض كما كنت وأنت حي، وحدك.. لا يعرفك، ولا يرغب أن يعرف أياً من الرجال أنت.. حياً كنت أم ميتاً، سيان لديه، كل ما يرغب فيه جثة لتدفن. حرارة الشمس لم تستطع أن تذيب الصقيع في جسدي حينما تناهى إلى سمعي رحيلك.. ارتعش صدري بألم، أحسست بعدها بأن قلبي قد سقط في أعماق بئر سحيقة.

الوجوه المحيطة بك، قليلة جداً. موكب التشييع بسيط. بسيط للغاية. لو أتيحت لك الفرصة أياماً.. ساعات.. دقائق.. قبل موتك، لطلبت أن يكون التشييع بمثل هذه البساطة.

ـ ليست هذه الحفرة، وذلك الصندوق قبراً لنهايات الإنسان، ولن يكون ذلك اللحد كهفاً يخفيه، ستبقى تشع بداياته حتى لو التهمت الديدان جسده.. أنت قل لي هذا، وسط الوجوه الغاضبة وهي تواري جثمان ذلك البطل الذي تعرفه، والذي قال (لا) واغتالته ألسُنْ (النعم)

أتذكر ذلك الآن؟! كم كنت عظيماً تفتح أبواب المعرفة ـ المغروزة في عقلك ـ جسوراً، وتغرز الشجيرات الصغيرة في صحراء عقلي حتى غدت غابات كثيفة جداً، خضراء ومثمرة.

ـ كرهتك أول الأمر، كثيراً. كنت ابتعد عن الأماكن التي تتواجد فيها، لا خوفاً بل كرهاً، أحمق. قررت مرة أن أقتلك. فعلاً فعلت. طلقاً واحداً ثم هويت أمامي. شعرت بنوع من الطمأنينة، وعادت السعادة تعيش في قلبي من جديد، وكانت شفتاي تتنقلان بشهوة فوق الشفاه القرمزية، والأجساد العارية، ثملة بكؤوس الخمرة وهي تطرد تقطيبات الحزن فوق جبهتي السمراء، لكنه.. كان حلما.

نظراتك القوية، خلل زجاج نظارتك الطبية تأسرني.. أرى القوة والعزم ينبعان من تينك العينين الخابيتين. كنت اعتبرهما قرصنة جديدة، تبحث عن سفينة، تبحر بأمان في البحر.. لكن الإبحار في العقل لا قرصنه فيه.. معلماً كنتَ، وتلميذاً كنتُ.. أبحث عن الحقيقة؛ بين محاط الحزن الكبيرة تموت الكلمة في فمي.. كنت أرغب أن تغدو شجرة يانعة، خضراء.. لكنها تتيبس. لست أدري لِمَ تموت في هذه الأرض، والرافدان يمنحانها ما ترغب من الماء؟!

وتنتشر خطوط الأحزان واحدة فوق الأخرى، عميقة في وجهي وعيوني المتعبة.

ـ لا تدع الحزن يغلبك..

تقول لي، ثم تضيف

ـ نعم، نحس، نتألم، لكن لن ندعه ينتصر علينا.. إن فعلنا، فلن نصل..

كم هو الحزن مرتسم في حياتنا. نستنشقه مع الهواء. نأكله مع وجبات الغذاء، نمتصه مع دخان سجائرنا الكثيرة، نلمسه في وجوه الأطفال.. في وجوه أنصاف الرجال المرتمين بتكاسل في المقاهي والبارات..

أحدق في الوجوه المشربة بالحزن.. وحينما تغور أنظاري إلى الأعماق، يرتسم الحزن كبيراً في قلبي، وأكرهك.. نعم أكرهك، حتى إن كنت أنت المسجى أمامي في ذلك الصندوق، لأنك أنت.. أنت وحدك الذي علمتني كيف أغور إلى الأعماق لاكتشف الحقيقة، وفظيع.. فظيع جداً أن تتعرى الحقيقة في الوجوه..

لولاك لكنتُ سعيداً. غارقاً في اللذة، تماماً مثله، أنت تعرفه جيداً. لو لم تكن عيناك باردتين الآن، لرأيته كيف يلعن حفار القبور الذي تأخر كثيراً..

وجهه الملون بالحزن. ربطة عنقه السوداء. عربته الفارهة، المركونة قريباً منه، التي تلازمه كظله.. بطاقات زائفة تكتشفها نظراتك بسهولة. كم أرغب أن تنفرج شفتاك للحظات تخبرني عنه أكثر، ثم تعود مغلقة كما كانت.. يقول: إن الميت يسمع أصوات مشيعيه لآخر

لحظة، وهم يوارونه التراب، لكني لم أتكلم. إني أنزف.. هل بإمكانك أن تسمعني وأنا أنزف؟!

معول الحفار، أخذ اتجاهاً آخر نحو اليمين من الحفرة، بعض الوجوه تخلصت نهائياً من أقنعة الحزن الكئيبة، وبدأت تمتص السجائر الأجنبية بهدوء.

وجهه انحرف إلى الوراء قليلاً. التقطت نظراته بعينيها السوداوين. شجعها بإيماءة من رأسه. كان حزنها أكبر من حزني وأكبر من إيماءة رأسه. هل رأيت كل هذا؟!

يقول: إن الميت يسمع، لكنهم لم يقولوا إنه يرى..

كم كنت غبياً آنذاك. كنت أعتقد بأن قلبك الذي يحمل هموم الآخرين.. أحزانهم.. آمالهم.. لا يتسع لمثل تلك الأمور. أحاول أن أقنع نفسي؛ بأن قلبك لم يحب قط.. تنظر إلى مفاهيم الحب نظرة رجل حكيم، لا يفرد عقله لها الكثير من وقته، ليس لأنك تجاوزت سن الشباب بقليل ولا لأنك لم تحدثني عن تلك المواضيع من قبل، وإنما.. لا أدري.. ربما لأنك كنت كبيراً في عقلي، أو ربما لأني عبرت بحار الحب السبعة بشهوة.. ولم أرتوِ..

هل تذكر ذلك اليوم؟ ربما ذاكرتك لم تخنك الآن. قد تكون خازنة تلك اللحظة الآن؛ لتلفظها إذن قبلما تأتي الديدان وتلتهما. اقتربت منكما، أردت أن أحاصرك وجهاً لوجه. كنت أرغب بذلك. أحسه انتصاراً عليك، كمن يواجه لصاً وهو يقوم بالسرقة، أو يرصد لحظة ضعف يرغب المرء أن تكون مدفونة في قلبه.. ولم تكن لصاً بل صاحب حق.. عرفتني عليها بكلمات قريبة إلى القلب، وأحسست بأن ذلك الوجه الرائع بسمرته، والعينين السوداوين، والشعر الطويل الفاحم، المسدول على الكتفين، ليس غريباً. وإنما معروفاً، كحقيقة.. كنتما كعاشقين، لم أرهما في بحار الحب السبعة، أحدهما يحمل هموم الآخرين وأحزانهم وأمانيهم، والآخر يحاول أن يمنحهما، حياة حرة، سعيدة وهانئة.. هل تراها الآن، ترقب. صندوقك الخشبي برعب، وجهاً يرتع فيه الحزن بكبرياء.

هذا النزف الحاد، أهو رثاء لي أم لك. أم لها؟! لست أدري.. لكن المخيف جداً، والمحزن جداً. أن يكون هذا النزف، خبزاً أسد به أفواه أطفالي الجائعة بعد أسبوع.. شهر، إن كان ثمة حظ له في النشر..

* * *

أتذكر يا ولدي، كم كنت شقياً في طفولتك؟!

عَبَثُكَ.. ضحْكَتُكَ.. شِجارُكَ مع الأطفال.. كلها مخزونة في قلبي، أجترُّها كلما أحسست بها تبعد عن ذاكرتي.. أحاول أن أعيشها لحظة بعد لحظة خوفاً من أن تموت فجأة هكذا.

كنت أحس بهذه النهاية منذ زمن طويل. كانت العرافة وهي تفرد حبات الخرز الملونة والأصداف، وبعض الحلقات المعدنية الصغيرة، على الأرض.. تحدق في تلك الأشكال، تقيس أبعادها وهي تبحث عن المجهول القابع وراءها.. فتصطدم بعيوني المستجدية منها؛ كلمة حلوة. أملاً. حظاً سعيداً لك، وتصلني ضحكتك وأنت في باحة الدار، يقفز قلبي فرحاً بك، تلتصق أنظاري في ذلك الشكل الغريب المبعثر على الأرض فزعة، أرفعها إلى الأعلى لتلتقي بعيون العرافة المتفحصة، علني أجد فيها شيئاً من الأمان، تقترب أنت، يرد الكوخ الطيني ضحكتك، تفاجئك المرأة القابعة بسكون. تقفز فوق ظهرها صارخاً.

ـ إلى الحقل، يا حماري العجوز.

أنظاري تحولت إلى اعتذار عما تفعله أنت. قالت لي بنبرة أم صادقة.

ـ لا تخافي. ستتحول هذه الشقاوة إلى عقل..

أمرتك أن تكف عن مضايقتها، لكنك لم تفعل. صرخت بوجهك غاضبة. قفزت من ظهرها، والتقطت خرزة كبيرة حمراء كبيرة بعض الشيء، ثم وليت هارباً. التقت أنظارنا معاً بخوف هذه المرة، كنت أحس ذلك في قلبها ونظراتها الوجلة، وهي تجمع الخرز الملون والأصداف والحلقات المعدنية الصغيرة..

ـ ماذا حدث؟!

سألتها بدهشة

كانت كلماتها تأتيني متقطعة

ـ لا شيء قلت لك لا تخافي. سيكون.. سيكون سعيداً، وسيعمر طويلاً.. أحسست بكلماتها، بنظراتها تكذب. قلبي يحدثني بذلك، وقلما يخطئ قلب الأم.

ـ ها هو الصندوق يضم شقاوتك، عبثك، ضحكتك، كل شيء فيك، بقسوة والحفار تزداد ضربات معوله لينهي لحدك فيدفنك فيه..

هل يستطيع الحفار أن يحفر قبراً لولده بمثل هذا البرود، يا ولدي؟!

ها أنا أجتر ذكرياتي من جديد. كم رغبت أن تطول فترة طفولتك وأنت تطوف بأرجاء الحقول الخضراء، تنط فوق بيادر الحنطة والشعير، تسبح عارياً في الساقية الجارية من البئر الكبيرة مع بقية أطفال القرية تتراشقون بالمياه.

كنا يا ولدي سعداء، نشرب الماء المر ونأكل الخبز الأسمر، ونعمل بكل جهد في مزرعتنا الصغيرة.. أبمثل هذه السرعة، ترحل كأني لم ألدك أبداً؟!

لا تدري كم عانيت.. أربعة أيام بلياليها راقدة على فراش الوضع.. نوبات الألم القوية، تستمر بلا انقطاع. أحس بأحشائي تلفظ كل شيء.. إلا أنت.. تتشبث يداي بالأرض، تغوصان في أرضية الكوخ الترابية بقوة، تبحثان عن شيء يوقف تلك النوبات، تقترب أم أحمد مشجعة، تلقم فمي قطعة قماش حتى تخفت حدة صرخاتي، ولتمنحني لمسة من الصمود.. لحين مجيئك.. لمسة إلهية، صارخة، كأنك تستشعر بهذا الحدث منذ ولادتك.. أتذكر قريتك جيداً يا ولدي؟! لست أنت الذي ينسى أرضه.. كنت صغيراً، لم تتجاوز السادسة من عمرك، حملتك على رقبتي وأنا حامل بأخيك الصغير، مجتازاً شعاب القرية المؤدية إلى المدينة.. لم نكن نملك شيئاً سوى تلك الأرض الصغيرة، لكنها انزلقت من أيدينا بدون أن ندري، فالذئاب لا تنسى طبائعها مهما حاولت أن تدجنها، وذهب والدك يعرض حالته.. قالوا له في المدينة..

- إن باب المحكمة يوسع مدخله جملاً، لم لا يحاول؟

أسابيع مرت ولم يعد. سألت عنه. قالوا:

- يحاول يوماً، ويعمل يوماً..

قررت أن أكون بجانبه، أشجعه وأواسيه. لم يعد لدينا شيء يذكر في القرية تركت صندوق (الجهاز) مع بعض الأغطية عند أم أحمد.. حملتك على رقبتي وابتدأنا الرحيل، مشياً على الأقدام ساعات طويلة، إلى المدينة.. لن تجف الدموع يا ولدي، بعدما اتشح القلب بالسواد ولا تعيد كلمات التعزية المنثورة من هذه الوجوه، ابتسامتك الهادئة. كم تغيرت يا ولدي.. هل تعرف كم تغيرت يا ولدي؟!

شَقَاوَتُكَ.. عَبَثُكَ.. ضِحْكَتُكَ.. كلها انقلبت إلى هدوء كبير.. أهي المدينة التي فعلت بك هذا، أم بدأت تحس بالأحزان قريبة منك؟! كنت أخاف ذلك الهدوء.. كم كنت أشجعك على الشقاوة، على العبث، على الضحكات الكبيرة التي تخرج من قلبك..

أتذكر مرة؛ صرخت بوجهك، أردت أن تتشاجر، أن تضرب أي طفل من الأطفال الذين يلعبون في الأزقة، لكنك لم تفعل. كنت أخاف أن تصبح غريباً في وطنك، تخنقك الأحزان..

كنت أتمنى أن تصبح مثل بقية الأطفال، تشاركهم ألعابهم، شقاوتهم، ضحكاتهم، لهجتهم الرقيقة المحورة الحروف.. بعض الأحيان تفعل ذلك إرضاء لي، إلا في واحدة.. كانت لهجتك تنطق الحروف العربية بصورة سليمة وكنت فخورة بك. كنت تكبر، ويكبر عقلك أكبر. لقد صدقت العرافة؛ تحولت تلك الشقاوة إلى عقل كبير، وأنت لم تتجاوز مرحلة الشباب بعد، لو كانت العرافة بيننا، تنظر إلى هذا الصندوق الذي يضم جسدك المتعب الآن، لاعترفت بأنها تنبأت بطالعك هذا، لكنها لم تقل الحقيقة وقتها..

لم أعد أستطيع أن أتحمل من الأحزان، الكثير. المدينة أصبحت قاسية جداً. ألا تذكر والدك؟! كان يحتضر وهو يحلم بالعودة إلى أرضه. كنت تقبع بجانبه بسكون مذهل.. أصبح الحزن يا ولدي طريقاً قصيراً إلى القلب، وأخوك الذي يعيش طعم الغربة في الخارج، فتح طريقاً آخر إليه.. كم كنت أرفض تلك الفكرة اللعينة، لكنك شجعته على البحث في عوالم العقول هناك، بعدما تحجرت عقولنا، إلا في التغني بماضينا التليد..

لم يبق لي سواك. كنت أرى فيك الزوج والولد، الأب والأم، الأخ والأخت.. أرى فيك بيادر الحصاد والخضرة والساقية.. كنت أرى فيك كل شيء، وفي ليلة.. تلك الليلة اللعينة، يموت كل شيء، وينفجر القلب بالحزن كالبركان..

هاهو لحدك يوشك على الانتهاء، وهاهو قبرك يجاور قبر أبيك.. كم هي قاسية المدينة تضمكما معاً بلا رحمة، وتحفر قبريكما.. في قلبي.. لم يَبْقَ سوى اللحظات الأخيرة، التي تكتحل عيوني برؤياك؛ استنشق جرحك.. امتص أحزانك الكبيرة، أقبلك قبلة الأم الحنونة..

شقاوتك. عبثك. ضحكتك الباسمة، صور رائعة مخزونة في قلبي، اجترها كلما تجف الدموع، وتحاصرني جدران الوحدة بلا رحمة.. أهي هذه الوجوه القليلة، التي تقترب منك تحمل نعشك، وتدليه وسط تلك الحفرة، وهي كل ما تركت وراءك؟!

لا. لا أصدق، أن هذه الدموع التي تنبثق بقوة من تلك العيون تحمل لك أكبر الحب الذي اقرأه في جميع الوجوه.

أليست هذه السمرة المحببة، والشعر الطويل الفاحم، المسدل على الكتفين، حبيبتك؟؟ كم هي جميلة عروسك، لن يتحمل قلبي المزيد من الحزن. وداعاً. وداعاً، يا ولدي الحبيب.

* * *

جمعتنا سنين طويلة، أنا وأنت وهي وذلك الفأر الصغير، الذي علمته فن قرض الكتب بأنيابه الحادة.. عشر سنين، خمسة عشرة، عشرون، ألا تكفي لأن يعرف أحدنا الآخر حق المعرفة؟!

كنت تفوقني ذكاء. أعترف بهذا، ربما لأنك ميت الآن، وكنت فناراً يرسل نوره لسفينتي الضالة، فأشعر بالأمان كلما يصلني الوهج المتدفق فوق الأمواج المتلاطمة، وحينما يختفي ذلك الوهج، تتيه سفينتي بعيداً عن الشاطئ.. كانت لك مبادئك؛ عظيمة، كبيرة قلما يحملها أحد؛ تعطي كأنك تأخذ، وتأخذ كأنك تعطي.. اختلف عنك في هذا، أنا حينما أعطي لا بد من مقابل. لا أعطي بلا ثمن. اختلف عنك في كل شيء، أنت مجرد عقل، في جمجمة ليست

ملكك وحدك.. كنا غرباء في صحراء شاسعة. بإمكانك أن تنجو أنت مع واحد أو اثنين آخرين أو أكثر. يمكنك ذلك.. لكنك تحاول أن تنقذ أكبر عدد ممكن، حتى وإن ضحيت بنفسك. رحلتي معك كانت ضمن هذا التشبيه؛ أن أنجو أنا أولاً، وليمت الآخرون.. لم يكن ثمة رابط بيننا، سوى ذلك الحي الذي ظلمنا نحن الاثنان زمناً طويلاً، وثمة نقطة مغلقة في عقلي.. أنت لست غبياً تعرف تلك النقطة، وتعرف أيضاً أنني لو لم أكن بحاجة إليها لما امتدت تلك الرابطة طويلاً، لكن قلبك وعقلك أكبر بكثير مما كنت أتصور وأعترف بهذه الحقيقة أيضاً، لكونك مدلى بالحبل الذي أمسك أحد أطرافه الآن بقوة، لحظات وأسحبه من الصندوق الذي يحمل جثتك، فترقد كأنك لم تكن..

أنا مدين لك بالكثير وليكن تعبيري أكثر دقة؛ لعقلك الفضل الكبير في إنماء ثروتي التي لم تكن شيئاً قبل سنوات..

اعترف. نعم اعترف بهذا، وليكن حديثي هذا كله اعترافاً الآن. لا يهم. أنت لست بحاجة لأن تسمعه، كما كنت حيا من قبل.. كم كنت أتمنى لو أنك سيرت عقلك ضمن توجيهي، لأصبحت واحداً من الذين يملكون كل شيء. كنت تحسن استخدام عقلك في كل شيء ما عدا تلك النقطة التي يحلم بها كل إنسان بالثراء وحده. تسيء استخدام عقلك فيها مع نفسك. ولو لم تُسئ.. لأصبحتَ إنساناً آخر.

كتبك المرصوفة على الرفوف بغير انتظام، والمبعثرة فوق المنضدة الوحيدة، امتصت بريق عينيك، واحتمت وراء زجاج طبي يرافقك في رحلاتك كل النهار، وقليلاً من الليل. لم تعد تنفعك بشيء الآن. ربما هي التي دفعتك إلى هذا الصندوق المتأرجح وسط الحبال بأيدينا..

هاهو فأرك الصغير، تخترقني نظراته القوية، يحسب أنه. يخيفني..

كم أكره وجهه الذي اعتاد الحزن، ونظراته الحادة، الثاقبة. أعرف أنه سيرثك، لكنه لن يرث سوى تلك الكتب المكدسة، يقرضها بهدوء.

أتذكر.. كنا الثلاثة معاً في غرفتك. لم تعرفني به أول الأمر. أنا طلبت منك ذلك. كنت ألمح به حدة الذكاء القوية. تمنيت أن يكون بديلاً عنك. اعتقدت أنه يختلف عنك، ويمكن إقناعه بسهولة.. التقيته أكثر من مرة. حاولت كثيراً.. لكنه كان يبحث بعمق، ويرفض بجدية صارمة بعض الشيء.

أتذكر ذلك النقاش الذي دار بيننا، كنت تقول:

- الثروة، لا تصنع الثروة، بل الإنسان، هو الذي يصنع كل شيء..

سألتك مبتسماً

ـ هل أنت متأكد؟

هززت رأسك بثقة. قلت لك:

ـ لنملك الإنسان إذن، ما دام هو الذي يحقق كل شي، كما تقول وغَضبتَ، لم ألحظك يوماً، قد غضبت مثل ذلك الغضب على الإطلاق. حاولت أن أخفف من حدة الموقف، ضحكتُ قائلاً:

ـ لا أقصد أننا نملكه بلا مقابل، كعبد.. حتماً سيكون هناك ثمن..

شفتاك بدأتا ترتجفان وخطوط الغضب تتجمع الواحدة فوق الأخرى على جبهتك السمراء، وكلماتك تصل إلى أذني بقوة.

ـ لا ثمن، لاستعباد الإنسان..

أصبحت زياراتي لك متقطعة.. افتعلها، لكي أسمع منك كلمة لوم، أو نظرة عتاب على الأقل. لكنك أنت.. كما أنت، قوياً كأبي الهول. أية كلمة تحب أن أقول لك. قل، يا من لم تكن إلا كما عرفتك كبيراً في كل شيء، لا تعرف الألوان والأصباغ كما عرفتها أنا، بل كما امتهنتها بخبرة قلما وجدت عند إنسان..

حفنات التراب تنهال عليك، ترتطم بصفحة الصندوق الظاهرة من اللحد الغائر في الجانب الأيمن، تمتزج مع دموع أمك العزيزة. كم طيبة أمك يا... يا صديقي. كم عظيمة هي الأرض التي أنجبتك. لا. ليس رياء، وإنما هي الحقيقة أقولها حينما ترتوي نبتة الضمير بحبات من المطر بعض الأحيان، وأنكرها حينما يغزوها الجفاف أغلب الأحيان..

الحب.. لم أعرف في حياتي ـ يا صديقي ـ مثل تلك الكلمة، ربما لأني لا أؤمن بها، أو ربما لأن كلمة ثانية حلت محلها. عرفت الكثير من النساء، لكني لم أقل لأية امرأة؛ بأنني أحبها. أعجبت بفتاة رائعة. وحاولت كثيراً أن أوقعها في شباكي وفشلت. ذات مرة قلت لها بأني أحبها. تصور، قلت لها ذلك، لكنها أدارت وجهها عني، وقرأت الاحتقار في عينيها. أكدتُ ذلك ثانية. صرخت في وجهي.

ـ لا تلفظ مثل تلك الكلمة على شفتيك.

كنت أعرف أنها تُحِبْ، وكنت أعرف من هو ذلك الرجل الذي تحب. رغبت أن تكون لي. هكذا قررت، لكنها كانت أقوى من الأوراق النقدية والهدايا الثمينة، والعربات الفارهة، التي أملكها. ذات يوم حاصرتها. وهي خارجة من المدرسة التي تعمل بها. حدثتها كثيراً، عن الآمال العريضة، التي سأحققها لها لكنها كانت تنظر إلي ببرود. قلت لها بأني أحبها فعلاً، وجاءتني كلماتها شظايا تغرز في القلب من جديد.

- ألم أقل لك بأنك لا تعي تلك الكلمة، فأنت لست سوى..

شعرت بالغثيان يغمرني فجأة، وأحسست بأني فعلاً لا شيء، كنت موقناً بأنها لم تخبرك بكل تلك الأحداث. ليس هو الخوف، وإنما الثقة المزروعة في قلبيكما. كم عظيم ذلك الحب الذي ينمو حتى في الصحراء.

كنت تنظر إلى تلك الأقنعة التي ألبسها، نظرة طبيب، يحاول أن يجد العلاج لتلك الأمراض المستشرية في وجهي، لا تلك النظرة الغريبة التي تُحَمِلْ الوجه بحاراً من اللوم الثقيل.. لكن تلك الأقنعة كانت جواز سفر لسفينتي التي ترسو في كل الموانئ بلا استثناء..

ها أنت تعود ثانية إلى التراب، كأن أمك لم تلدك. أصبحت ذكرى تحلق بعيداً بعدما كنت حاضراً في الذاكرة. دقائق قليلة وستكون وحيداً. كلماتي الأخيرة هذه، ستكون آخر اعتراف لك..

هذه اللحظات، ليست لحظات وداع، أو رداً لجميل، وإنما قناع آخر أحاول أن أخفي وراءه تلك الرغبة. صحيح أنني لا أعرف معنى الحب كما تعرفانه أنتما.. لكن الذي أعرفه جيداً؛ هو الرغبة في أن أقطف ثمارها، حتى إن كانت لك. أنا لست سوى نذل.. هذه هي الحقيقة حتى لو لم تنطق بها حبيبتك حينما حاصرتها وهي خارجة من المدرسة ذلك اليوم. أتعلم أني أحسدك وأنت ميت على حبها الكبير لك، كان بإمكاني أن أحرك بعض الكراسي بجزء من تلك الثروة وأنقذك.. لكن لم تعد بي حاجة لعقلك الآن.. وموتك.. ربما ينضج تلك الثمرة، فتسقط في أحضاني سريعاً.. لا تغضب أقول ربما.. لو لم تكن مثقلاً بمثل هذا التراب الهائل، لكنت حياً.. لكانت ابتسامتي تتسع وتحتضنك، وشفتاي تلهج بذكرك، هكذا أنا، علمتني الألوان والأصباغ، الحياة..

* * *

حبيبي..

لفظة، أشعر بحرارتها الآن أكثر من الأول. هل تموت هي الأخرى، وتصبح شاهداً أخيراً على حبنا؟!

كم هي كثيرة الشواهد المزروعة في هذه المقبرة لذلك الحصاد الطويل؟!

أنظاري ترقب يدي الحفار المعروقتين جداً، وهما تسويان التراب المتراكم على قبرك، بطبطبات خفيفة.. وهاهو شاهدك ينتصب لا يحمل اسماً، ولا عنواناً.. مجرد لوحة رخام باردة كجثتك..

قرص الشمس، يقترب من خط الأفق، يلفظ احتضاره الأخير، تنفجر الألوان، حمراء،

قانية كالدم. تلوث السماء الزرقاء الممتدة إلى بعيد..

أتذكر.. حينما كنا - أنا وأنت - نقف مشدوهَين، نتأمل ذلك القرص الأرجواني، وهو يسقط رويداً، رويداً، يبتلعه الظلام، ويلفني القلق والخوف، احتمي بك من أجنحة الظلام الواسعة. أشعر بأنفاسك تمنحني شيئاً من الأمان. تهمس مبتسماً.

- لن تغرب الشمس إلى الأبد، هذه حقيقة..

ثم أضفت بثقة

- ستشرق، مهما طال الأمد..

ذات يوم، سألتني؛ إن كنت قد رأيت ولادة الشمس في الفجر.. هززت رأسي بالنفي. أتذكر يا حبيبي ذلك؟؟ أني أتذكر تلك اللحظات جيداً، كنت تصفها كأنك تصف ولادة طفل جميل، بعد تعَسُّر طويل وأسألك ضاحكة.

- كيف يكون ذلك؟!

وترد مبتسماً

- إنهما توءمان..

وكانت يدك تحتضنّني بحب..

توقفنا نتفيأ ظل شجرة وارفة. التقت عيوننا معاً، تماماً كاللقاء الأول، وراحت يداك تطوفان بشعري الفاحم، بحنان، والتقت شفاهنا بقبلة طويلة أحسست بنشوة الحياة، وبربيعها يغمر قلبي. كانت القبلة الأولى بعد شهور من لقائنا الأول.. أتذكر ذلك يا حبيبي؟! ربما تلك اللحظة مخزونة في قلبك أيضاً، لن تمحى مهما كانت كمية التراب المتراكمة فوقك.

حبيبي،

ليست اللحظات، سوى المشاعر التي تحملها؛ تُعمّر طويلاً، لا تموت ما دامت تنبض بها.

اللقاء الأول، أتذكره؟! ذلك اللقاء الذي غيَّر مفهومي للحياة.. إنه مخزون في الذاكرة، لا يبرحها.

لا. ليست النظرة الأولى، التي أفردت لك مكاناً في قلبي، إنما ذلك الإحساس الذي راودني لحظتها: إن نظراتك تلك ليست غريبة عني، التقيت بها منذ أمد بعيد.. كأني بها قد خلقت لي منذ ولادتي.. أهو الحب؟!

لا أدري إن كان ذلك فقط، أم أن شيئاً أكبر منه، لم يعرف له تسمية بعد.. كيف يولد مثل هذا الشعور، ومتى؟

لا أدري أيضاً، كل الذي أدريه أن قلبي لم يعد ملكي. أحبك بجنون. بكل الطقوس.. أحبك يا من فجرت في أعماقي الحياة.. كم كنت سعيدة، حينما امتصت عيوني الحزن والغربة من عينيك.. شعرت لحظتها بأني قوية. قوية جداً كالأرض، تنبت أشجاراً يانعة من الزيتون.. وكنت أحلم.. كثيرة هي الأحلام التي تطوف بها مخيلتي الصغيرة. أتذكر أحلامي تلك يا حبيبي.. لم يتحقق منها شيء على الإطلاق، حتى ذلك الحلم البسيط؛ أن نعيش في كوخ صغير معاً، بأمان..

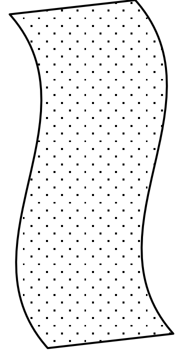
ماتت كلها، وكأنها لم تولد من رحم مخيلتنا الشابة، تماماً كتلك الكلمات الحلوة التي كنت تسمعني إياها والتي أصبحت ذكرى، مجرد ذكرى، لا غير. بعدما بعد جسدك عني.

الوجوه التي تنفض ذرات التراب من أيديها.. من ملابسها، أوشكت أن تنتهي من رحلة الألم والعذاب.

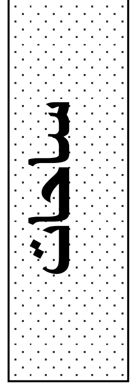
أتطلع فيها، أجد فيها مرارة الوداع..

دمعة جلبت انتباهي، تذكرته.. ذلك الشاب الذي عرفتني به كانت الدمعة تترقرق في عينيه ثم انحدرت ملتوية على صفحة خده. لا. لم تمت، سيحمل همومك وأحزانك بحب، هذا ما تؤكده نظراته القوية، الحادة.

آه لو يعرف حفار القبور أي رجل أنت، لما تحسست يده المعروقة ورقة النقد الكبيرة، بفرح داخلي..



134



لغة الإرهاب

فاروق وادي

يقول برتولد بريخت: إن الفن الكبير لا يكون كبيراً إلا عندما يتطلع إلى خدمة أهداف كبرى. ويعزز الكاتب الألماني رؤيته هذه بالقول: إن العصور التي تفتقر إلى الأهداف الكبرى، تفتقر في الوقت نفسه إلى الفن الكبير!...

إذا كان التراجع الفادح للخطاب الرسمي العربي عن الأهداف الكبرى للأمة قد أدى إلى تغيب تلك الأهداف عن مفرداتنا اليومية ومناهجنا الدراسية وخطابنا الإعلامي فإن الضعف البنيوي لأحزاب المعارضة العربية وانحسار تأثيرها في الشارع إلى حدود العدم أحياناً قد أسهم بدوره أيضاً في هذا التغييب، وبذلك تغدو مهمة إيقاظ هذه الأهداف التي علاها الغبار مناطة بالمثقفين سواء أكانوا هيئات ثقافية، أم أفراداً مبدعين ومنتجين للثقافة، فالأهداف الكبرى لم تندثر مع الزلازل التي أصابت كيان الأمة، لكن إيقاظها وحراستها، الآن، تبقى مهمة ثقافية وإبداعية بالدرجة الأولى.

القابضون على جمر الأهداف الكبرى من النخب الثقافية العربية الذي يواجهون بما أوتوا من قوة طوفان المد المدمر، يدركون حجم المهمة الصعبة التي أوكلوا أنفسهم بها، في وقت اختلطت فيه المفاهيم، فأصبح الاحتلال تحريراً، والمقاومة إرهاباً، وتزيت العمالة فيه بالبحث العلمي وقضايا المرأة بالديمقراطية وحقوق الإنسان، وإلى غير ذلك من العناوين المستثمرة للتضليل.

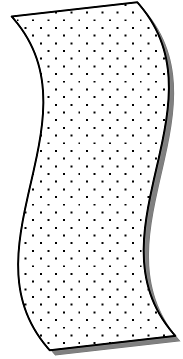
ويبدو أننا، ولفرط النسيان الذي أصاب المفردات التي تصوغ تلك الأهداف من قلة الاستعمال والتداول، تظل بحاجة إلى التذكير بها، على بداهتها، واستحضارها من الأماكن القصية التي غابت فيها، فكانت تختفي تماماً عن خطابنا السياسي الرسمي، فثمة احتلال هنا واحتلال هناك، في فلسطين والعراق، وهو ما يتطلب بداهة كفاحا دؤوباً ومتواصلاً من أجل إنجاز هدف "التحرير" وثمة تشظ إقليمي مخجل يتطلب إعادة تجديد خطاب "الوحدة وثمة فقر مدقع وغنى فاحشً ليس قابلاً إلا للتبديد مما يتطلب "التنمية"، وإعادة توزيع الثروات لأطراف هذه الأمة، وثمة قضايا كثيرة تتطلب تعزيز الديمقراطية التي لا تأتي على حاملة طائرات. وثمة جهل لا يبدده إلا العلم وفوضى لا ينظمها إلا التخطيط... إلى غير ذلك من أهداف يطول شرحها.

القابضون على الجمر من المثقفين سيجدون على الطرف الآخر من خندق المواجهة قوى مدججة بآلات التزييف الإيديولوجي.. وقد شرعت حملة هؤلاء المستندة إلى جدران حاملات الطائرات التي تعيث في المحيطات في وضع هدف ثقافي تدميري يطمح إلى إحداث انقلاب جوهري في المفاهيم مستخدمة في ذلك لغة إرهاب تصب في الأهداف الكبرى لأعداء الأمة. فالدعوة إلى الوحدة العربية، على سبيل المثال، باتت تواجه بابتسامة عريضة ساخرة نابعة من ابتعاد هذا الهدف وتغييبه عن خطابنا وأحلامنا في هذا الزمن العربي، ومطلقو هذه الدعوة سيواجهون التهمة الكاريكاتيرية التي تنطوي عليها مفردة إرهابية حرّفها أعداء التوجهات الوحدوية إلى "قومجيون"!...

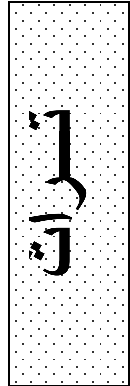
ويبدو أن أحدث الاتهامات التي يواجهها المثقفون القابضون على الجمر، اتهامهم باللغة الإرهابية ذاتها بأنهم يتبنون "نظرية المؤامرة"!...

والغريب أن تجدد هذه التهمة المتهاوية انتشاراً مفزعاً لها في الأوساط الثقافية العربية، في

وقت لم تعد فيه "المؤامرة" نظرية تقال، أو فعلاً يُحاك في الدياجير، وإنما ممارسة مُعلنة أمام سمع العالم وبصره في المباني الضخمة والحدائق العارية المتمددة تحت الشمس... تلك المجاورة لمبنى الأمم المتحدة.

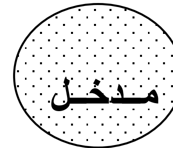


136



الحداثة والتراث

محمد قجة - سورية



منذ منتصف القرن التاسع عشر، وحتى اليوم، يعيش الوطن العربي والعالم الإسلامي أزمة تدور حول الحداثة والتراث، أو المعاصرة والأصالة، في إطار تدفق موجات الحضارة الغربية وإفرازاتها في شتى المناحي الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومن الطبيعي أن يأخذ المسار التاريخي للمجتمعات منحى الحداثة والتطور والتجديد، وهذا أمر متفق عليه بين المدارس الفكرية المختلفة ولكن الخلاف يكمن في تنظير مفهوم التحديث والتطوير، ووضع الأسس والمعايير التي يقوم عليها هذا المفهوم، وما ينبثق عنه من نتائج.

وقد حفل تاريخ الفكر في عالم العرب والمسلمين بمحاولات شتى للإحياء والتجديد، وهذا ما تؤكده التيارات الفكرية المتباينة عبر هذا التاريخ وما خلفته من نتاج فكري ضخم في مجال الفلسفة في علم الكلام والفقه وتمثل هذا النتاج في مدارس كالمعتزلة والأشاعرة والشيعة وإخوان الصفا والرشدية والتصوف.

وفي العصر الحديث نجد صدى ذلك لدى الحركات السلفية في محاولتها صياغة رؤية جديدة في العودة إلى الأصول. ثم لدى منظري ما يسمى بعصر النهضة العربية، وبعد ذلك أنصار الحداثة الغربية، وما أنتجه ذلك كله من صراعات

وخلافات لازلنا نعيشها حتى اليوم. وأخذت بعض التساؤلات طريقها إلى حلبة النقاش حول الديمقراطية التي حملت اسم الشورى، والحرية التي حملت اسم العدالة، والعلمانية التي حملت اسم العقلانية، وموضوع العلاقة بين السلطة السياسية والسلطة الدينية وتوسعت الأسئلة حول مدى النجاح أو الإخفاق الذي آلت إليه حركات التجديد والتحديث والحدود التي توقفت عندها، ومناهجها بين الوضوح والتشتت.

وانطلاقاً من هذا المدخل نتوقف الآن لمحاولة تحديد مفهوم التراث ثم الحداثة، ومحاولة الإجابة عن بعض الأسئلة المتصلة بهذا المفهوم.

التراث:

وهذه الكلمة تعني لغة الميراث، من أصل ورث. وكلمات الورث والإرث والميراث والتراث تعني كل ما يورّث. وقيل الميراث في المال والإرث في الحسب والمجد وأصبحت الدلالة الاصطلاحية للتراث تعني كل ما يتصل بالإرث الحضاري من فكر وعلوم وعادات وثقافات، بحيث ارتبط مفهوم التراث بشخصية الأمة وخصوصيتها وهويتها.

وعلى هذا الأساس يمكننا تحديد بعض الاتجاهات التي تشكل التراث، وهي:

أ . التراث المادي بأشكاله المختلفة من عمارة تمثل الأزمنة المتلاحقة كما تمثل الوظائف الاجتماعية والرؤية الفكرية. وقد ساعد تطور علم الآثار خلال السنوات المائة الأخيرة في بلورة هذا اللون من التراث المادي الذي هو تراث الحجر كشاهد على فلسفة عصر من العصور بكل أبعادها وتجلياتها.

وأمكن لهذا العلم . علم الآثار . أن يعمق من جذور المجتمعات البشرية، ويربط بين الحضارات المتلاحقة. وهكذا أمكننا أن نعرف أن بلادنا هي مهد الحضارات البشرية في حوضي الفرات والنيل، وأن بلادنا عرفت الاستيطان البشري الأول في حوض الفرات (منطقة المريبط) والملاحم الأولى "بابل وأوغاريت وممفيس" والتي سبقت ملاحم الإغريق بآلاف السنين، وأن بلادنا قدمت أهم كشف حضاري في تاريخ البشرية وهو الأبجدية "أوغاريت وجبيل".

ثم قدمت للبشرية نتاج الحضارة الإسلامية بآفاقها المتسامحة المرنة المحترمة للآخر والقابلة للتعددية والحوار.

وقدمت لنا الرقم المكتشفة دليلاً مادياً قاطعاً على أهمية هذا التراث، لأنها أوضحت صورة الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية والفنية عبر آلاف السنين.

وإلى جانب العمارة كتراث مادي، تبرز في تاريخنا ظاهرة عامة وفريدة هي ملايين المخطوطات الباقية رغم عوادي الزمن، ورغم الدمار والهول والحرائق في بغداد وغرناطة وسواهما.

وهذه المخطوطات ليست تراثاً دينياً فحسب، بل إنها سجل لكافة العلوم البشرية من إنسانية وبحثية وتطبيقية، وهي تمتد على مسافة قارات العالم القديم آسيا وأفريقيا وأوروبا، كما تمتد على زمن يزيد على عشرة قرون.

وتشير إحصائيات تقريبية معاصرة إلى وجود ستة ملايين مخطوط باللغة العربية في مكتبات

العالم، ثلثها في مكتبات تركيا، وقرابة مليون مخطوط في إيران، والباقي موزع بين مدن العالم التي انتهت إليها هذه الكتب كالقاهرة والرباط وفاس وتونس والأسكوريال وبطرسبورغ وسمرقند وحلب وليدن ولندن... الخ.

إلى جانب ذلك هناك الأعداد الهائلة من الكتب التي تنتمي إلى الحضارة الإسلامية بلغات غير العربية، وأهمها الفارسية، ثم التركية والأوردية وغيرها.

ب . التراث الروحي، أو التراث غير المكتوب، ويتمثل في منظومة القيم والعادات والتقاليد، والثقافة الشفوية من حكم وأمثال ودلالات لفظية متميزة خاصة بالبعد المكاني والزماني، وهي تختلف بين بنية وأخرى. والفولكلور الشعبي بما فيه من تراث موسيقي وغنائي وأهازيج ونكات وحكايات.

وعلى ذلك فإن لكل أمة تراثها الخاص بشقيه المادي والروحي وهو الذي يمنحها شخصيتها وهويتها وتميزها.

الحداثة:

أما الحداثة فتعني لغوياً ما هو ضد القديم، وقد اصطلح الباحثون على مفهوم يتصل بالعمليات التي تتم لإحداث تبدلات في المجتمع تدفعه إلى الأمام، وهذه العمليات تصطدم عادة بالرؤية القديمة أو التقليدية، فينشأ صراع الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة.

وهذا المفهوم يطرح بعض التساؤلات، وأهمها:

أ . هل من الضروري أن تكون الحداثة هدماً لكل ما هو قديم وإلغاء لكل ما هو تقليدي.

ب . هل عرف تاريخ الحضارة العربية الإسلامية دعوات للتغيير والتحديث أم بقي في حالة جمود حضاري مقيت، وهل تشير بعض قواعد أصول الفقه إلى دعوة للتحديث... من أمثال: سد الذرائع، المصالح المرسلة، تغير الأحكام بتغير الأزمان.

ج . هل من الضروري فهم الحداثة على أنها النموذج المنبثق عن الحضارة الغربية في رؤيتها للكون والحياة. وهل من الضروري فرض هذه الرؤية على كل ما يخالفها من رؤى وفلسفات وتصورات.

د . هل يرتبط مفهوم التجديد بمفهوم الإبداع، أم هو مجرد تغيير تسميات لمسميات قديمة بأخرى حديثة. أي هل التجديد توليد معان حضارية مبتكرة، أم هو تجديد تسميات لمعان تقليدية.

* * *

لقد ولدت الحداثة الغربية في ظل تطورات لا تتطابق بالضرورة مع ظروف المجتمعات والحضارات الأخرى.

وهذه الحداثة التي يعود مخاضها إلى القرن الخامس عشر الميلادي، مرت بمراحل من استعادة القيم الإغريقية والابتعاد عن المسيحية وسلطة رجال الدين ثم الإصلاح اللوثري، والثورة الصناعية، والثورة الفرنسية وما ينجم عن ذلك كله من تغييرات واسعة في طبقات المجتمع وامتيازاتها بحيث تم إدخال جماهير الشعوب في العملية الديموقراطية سياسياً واجتماعياً وتقليص أو إلغاء دور الفئات القليلة صاحبة الامتيازات الدينية والاجتماعية والاقتصادية.

وقد أسهمت الكشوف الجغرافية الواسعة وإطلاق حركة الاستعمار في إنجاح الثورة

الصناعية والقفزات الاقتصادية وبدأ أصحاب هذه المصالح يبحثون عن منظرين يؤطرون لهم شرعية التوسع على حساب الشعوب والحضارات الأخرى، وفرض ما يسمى بالتنوير الأوروبي على المجتمعات البشرية في شتى القارات فكانت عمليات التبشير المنهجي والاستشراق المرتبط بدوائر الخارجية والأمن، والامتداد العسكري على القارات القديمة والجديدة، ووصول هذا الامتداد إلى ذروته اليوم من خلال محاولة عولمة الكرة الأرضية في إطار رؤية أحادية ضيقة تلغي الثقافات والحضارات واللغات والخصوصيات وتحول الكون إلى مجموعة من القرى تفرض عليها نموذجاً واحداً.

وفي حالة الوطن العربي والعالم الإسلامي تباينت المواقف من مفهوم الحداثة الغربي، ويمكن تلخيص هذه المواقف فيما يلي:

أ . الانبهار بالحضارة الغربية والدعوة إلى قبول كل ما يرد منها في شتى المجالات التقنية والإنسانية والفكرية.

ب . الرفض المطلق لكل ما يرد من تلك الحضارة.

ج . رفض الفكر الغربي، والقبول بالتقنيات والإنجازات الصناعية والعلمية.

د . التوفيقية المرنة في التعاطي مع آفاق الحضارة الغربية في مجالات الفكر والتقنية والإنجازات المختلفة.

وقد أدى اللهاث المتسرع وراء الحداثة الغربية خلال القرن العشرين إلى نتائج كارثية بالنسبة للتراث، لأن التيار المنبهر بالحداثة الغربية فهم تلك الحداثة إلغاء للماضي بأشكاله المادية والروحية، والانطلاق في مضمار الرؤية الغربية وقيمها وتقاليدها.

وكان من أخطر ما نجم عن ذلك ما قمنا به من هدم وتدمير لأوابدنا العمرانية والمعمارية في سياق إعادة تخطيط مدننا وفق آراء الخبراء الغربيين الذين استقدمناهم بالإجلال والتقديس، وقمنا بشق الشوارع في المدن القديمة وهدم آلاف الأبنية التراثية من مدارس وأسواق وجوامع ودور باذخة، وقمنا بمركزة الأنشطة الإدارية والاقتصادية في قلب المدينة القديمة، مما استدعى الإيغال في الهدم والتوسع. في الوقت الذي كان فيه الأوروبيون يعيدون ما هدمته الحرب العالمية الثانية على الشكل الذي كان عليه قبل الحرب.

وهكذا غابت معالم مدننا القديمة... كالقاهرة ودمشق وبغداد وسواها الكثير.. وبدلاً من أن نتوسع في الأراضي الممتدة خارج نطاق المدينة القديمة رحنا نهدم تلك المدينة لنقيم مكانها علب الكرتون الإسمنتي، ونلغي ذاكرتنا المعمارية الحضارية وقد تم الانتباه إلى خطر ما فعلنا، ولكن بعد أن سبق السيف العذل، ولكن كثيراً من المدن حافظت بنسبة تقل أو تكثر على خصوصيتها الحضارية المعمارية مثل فاس وتونس وحلب وأصفهان والقيروان وغيرها.

وفي المقابل كانت هناك دعوات إلى الانكفاء على الذات وتقديس الماضي ورؤية التراث ككائن متحجر لا حياة فيه.

وقد فهم كثير من الحداثيين أن التراث المكتوب مجموعة من الأوراق الصفراء البالية التي تضم الأذكار والأدعية والفتاوى القديمة المترهلة، وبالتالي، فإنهم قد أداروا ظهورهم لكل مكونات هذا التراث المكتوب وتوجهوا صوب النصّ الغربي داعين إلى ربط الثقافة العربية

بركاب الثقافة الغربية كسبيل وحيد للتطور والنجاة.

هذه الإشكالية في قراءة التراث تبلورت منذ منتصف القرن العشرين في أبعاد مختلفة لخلفية تلك القراءة. وهكذا رأينا التفسير الديني السلفي أو الديني المستنير، أو التفسير القومي الذي دعت إليه الحركات القومية، أو التفسير الماركسي لحركة التاريخ، أو التفسير المتكئ على الاستشراق في بحثه عن ثغرات التراث وتضخيمها وتهويلها.

فيما اعتمد التفسير السلفي على رؤية تقديسية للتراث تحجب القراءة الموضوعية. وركزت القراءة الماركسية على البعد الاقتصادي في تفسير التاريخ وحركته. وحاولت القراءة القومية أن تفصل بين التفسير الديني التقديسي الضيق والتفسير الإيماني المرن، وأن تربط هذا التفسير الأخير، ولو كان ربطاً هامشياً، بالبعد القومي التاريخي.

لقد خرجت بعض هذه الحركات من إطار التاريخ وخرجت معها قراءاتها الآنية... وبقيت ظلال شتى من تلك القراءات تحاول أن تعيد صياغة تطوراتها وفق المعطيات الجديدة.

إن التراث بأشكاله المادية والمكتوبة والشفوية والروحية قد خضع لهزات عنيفة، بعضها مبرمج تخريبي، وبعضها طائش متهور، ولكنها أدت في نهاية المطاف إلى إلحاق الضرر البالغ بهوية الأمة من خلال زعزعة ثقتها بأصالتها وجذورها.

لقد تمكنت الحضارة الغربية من تمزيقنا سياسياً، وحصارنا عسكرياً، ونهبنا اقتصادياً، وفرضت نموذج حياتها وثقافتها ولغاتها: الفرنكفونية في المغرب العربي، والأنكلوفونية في المشرق العربي ووسط آسيا. وهاهي تحاول اليوم في إطار ما يسمى "العولمة" أن تدمر الجدار الأخير الذي نسند إليه ظهورنا، وهو جدار الثقافة والتراث الخاص. وكأنها تريد أن تحصد ما زرعته خلال عدة عقود في القرنين الأخيرين من مؤامرات وخطط تدميرية.

إن مثال التدمير المنهجي المبرمج لرموز التراث في العراق من متاحف ومكتبات وآثار لم يأت مصادفة ولا عبثاً، ولم يقم به لصوص ولا قطاع طرق. إنه عمل منظم مسيّس يستند إلى فكر عدواني حاقد يحاول رسم تفسير جديد للتاريخ، ويحاول أن يلوي ذراع الحقائق الكونية في خدمة لرؤيته الأيديولوجية والسياسية.

إن هذا المثال مرتبط بالهجمة الثقافية التي تريد إعادة صياغة مناهج التعليم والإعلام والثقافة في الوطن العربي والعالم الإسلامي بصورة فظة لخدمة آخر مواسم الحصاد في تصور أصحاب تلك الهجمة.

* * *

ألا يحق لنا أن نطرح التساؤل المشروع حول الأسباب الكامنة وراء إخفاقاتنا المتتالية سياسياً وعسكرياً وحضارياً، ووصولنا إلى حافة الانهيار؟

هل لهذا الانهيار خلفية تاريخية ترفض عملية التحديث، أم هي خلفية فصامية تقف، وقد تملكها الشعور بالنقص، أمام الآخر أم هي حالة الإحساس بالقمع والتهميش وإلغاء دور رجل الشارع العربي أمام قبضة السلطة السياسية أو السلطة الدينية أو كلتيهما معاً وقد تحولت الثانية إلى ذراع للأولى. أم هي خليفة الجري وراء مظاهر الحداثة المدنية من أدوات الاستهلاك

وحياة يومية سهلة وثقافة سطحية هلامية.

إننا نعيش اليوم مع بدايات القرن الحادي والعشرين حالة من عدم التوازن تتمثل في أشكال مختلفة منها:

. التباعد بين مفهومي الزمان والمكان في الإطار الحضاري، بحيث أصبحنا نقطع أوصال العهود التاريخية بدلاً من قراءتها كتسلسل حضاري متماسك، وبحيث أصبحنا ندير ظهورنا للجغرافية السياسية والجغرافية الثقافية، فنكرس الإقليمية والقطرية، في الوقت الذي يتجه فيه الأوروبي إلى وحدته السياسية والاقتصادية.

. وصول مرحلة إلغاء الثقافة الوطنية إلى منعرج خطير نتيجة القوى الخارجية الضاغطة، وضعف القوى المحلية المقاومة. وهذا ما نلاحظه من خلال تفكيك الأواصر الثقافية المشتركة بين أقطار الوطن العربي والجوار الجغرافي الإسلامي، بل وتفكيك المجتمعات المحلية على أسس قبلية وعرقية وطائفية، ورسم خرائط معلنة تعيد تقسيم المنطقة إلى كانتونات هزيلة.

. فرض ثقافة الاستهلاك واقتصاد السوق ولغة الآخر في مقابل تحقير الثقافة التراثية، وتهميش اللغة العربية وإضعافها وإبعادها عن حقول العلوم الحديثة. ومحاولة قطع صلة الحاضر بالماضي، وتكوين المستقبل بأجياله الجديدة وفق رؤية غربية منحازة.

* * *

إذا كنا نرفض الانغلاق على الماضي، ونرفض في الوقت ذاته الغرق في بحيرة الآخر، فما الذي يمكن أن نفعله لإعادة التوازن الذي فقدناه... التوازن المنهجي بين التراث والحداثة.

يمكننا أن نتوقف هنا عند النقاط التالية:

1 . ربط المكونات الثقافية التراثية والروحية بالإطار الفلسفي العام الناظم للأسس الفكرية لأمتنا.

2 . التمثل العلمي الموضوعي للتراث. وقراءته في إطار فهم عقلاني لا يعتمد التقديس ولا التهميش. واستخدام علوم العصر في تلك القراءة بكل ما تعنيه هذه العلوم من تطور وثقافة وحداثة.

3 . التخصص في قراءة مفردات المعرفة التراثية من دين وآداب وفلسفة وعلوم ومعارف إنسانية متنوعة. وتهيئة الإطار البشري والأموال اللازمة لهذا العمل المتخصص.

4 . التركيز على الجوانب الحضارية المشرقة في التراث في شتى نواحيه الفكرية والفلسفية والعلمية والروحية والعمرانية. وهي كلها تدعو إلى احترام الآخر وعدم رفضه، كما تدعو إلى الحوار والتسامح.

5 . الاستعداد لقبول التعددية في تفسير النصوص وقراءة التراث والاستعانة في ذلك بمجالات العصر الحديث كالانتربولوجيا وتاريخ المفاهيم ونقد الأصول والفروع، ومناهج النقد المعرفي بحقولها المتباينة وأنماطها المختلفة.

6 . إعادة قراءة بعض المفاهيم القديمة من خلال رؤية عقلانية مرنة مثل: مفهوم العقل والنقل، الثابت والمتحول، المقدس، الاتصال والانقطاع.

7 . الاستعانة بعلم الآثار وتأكيد دوره في التواصل التاريخي وفي توثيق الحقائق التاريخية حول الدور الرائد لبلادنا في الحضارات البشرية.

8 . التسلح بالعقل النقدي المرن، والأسلوب

التوثيقي المحقق الموضوعي، ووضع

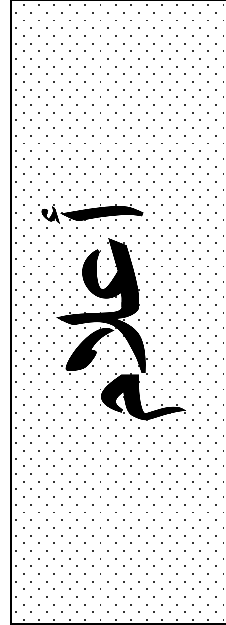
- صيانة التراث المادي وبخاصة العمراني والمعماري وإعادة توظيف ما يمكن توظيفيه ثقافياً.
- تحقيق المخطوطات وإنشاء المعاهد المتخصصة لذلك، وتوسيع دور مجامع اللغة العربية وتوحيد جهودها.
- التوثيق الدؤوب للتراث الشفوي الذي يتلاشى يومياً وسط زحام الفضائيات وهجمة الإعلام بعنفه ومجونه وسطحيته والاستفادة من أدوات الحداثة التقنية في عملية التوثيق.

9 . توسيع هامش حرية الفكر خارج إطار السلطة السياسية والسلطة الدينية السلفية، وإيجاد المناخ لطرح مقولات الثابت والمتحول، والمعقول والمنقول، والمؤكد والمبدد.

استراتيجية بعيدة المدى تشمل:

10 . ضرورة الاستفادة من واقع الجغرافية السياسية للوطن العربي وإطاره الإقليمي، وعدم السماح بتفكيك هذا الواقع. والاستفادة من واقع الجغرافية الثقافية والتواصل التاريخي، للوقوف ولو قليلاً في وجه هذا المد الشرس الذي يريد ابتلاع كل شيء.

إن التحديات أكبر من التوقف والانتظار، وعلينا الخروج من حالة الترهل التي نحن فيها. وإلا أصبحنا ذكريات تاريخية عابرة..



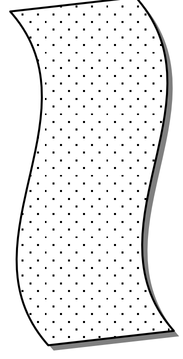
السهروردي

ولد شهاب الدين السهروردي في قرية (سهرورد) في أعالي جبال فارسٍ (إيران) حفظ القرآن الكريم، والحديث الشريف، والأوراد طفلاً، برع في القراءة والكتابة في سن صغيرة.

ترك قريته وذهب إلى مدينة (مراغة) القريبة منها، وهي مدينة استفاضت شهرتها بالعلم، فخرّجت أكابر العلماء وأنبتت شخصيات فذة في شؤون الدين وعلوم الأولين.

وكان عالمها الأشهر الذي درّس السهروردي الشيخ مجد الدين الجبلي.

قرأ السهروردي كتب فلاسفة اليونان، والفرس، والهند، والعرب، وخصوصاً ما كتبه المتصوفون، جميع قراءاته كوّنت لديه ما عرف بـ (الفلسفة . الاشراقية). عاش ستة وثلاثين عاماً فقط. لقي حتفه في مدينة حلب بعد مناظرات فلسفية شهيرة. ومن أهم كتبه (الألواح) و(هياكل النور) و(حكمة الإشراق)، و(التلويحات).



143

أقواس

انطون تشيخوف.. نساج أحلامنا

1860 - 1904

حصة منيف

بدأ أبي بتعليمي، أو بعبارة أبسط بدأ يضربني قبل أن أبلغ الخامسة من عمري". هذا ما كتبه أنطون تشيخوف، الكاتب الروسي، ملك القصة القصيرة، الكاتب المسرحي والإنسان والذي مرت في تموز /يوليو الماضي الذكرى المئوية لوفاته مختصراً بهذه الكلمات الحية القاسية التي فتح عينيه عليها. "كان أول ما يخطر لي حين أستيقظ في الصباح هو: هل سأضرب هذا اليوم؟" يقول تشيخوف ذلك، بل إنه وصم أحد أصدقائه الأطفال بالكذب عندما ذكر بأنه لم يضرب قط في البيت.

ولد أنطون تشيخوف في عام 1860 لأسرة تنحدر من الأقنان. وشأن قصصه التي تبدو لدى قراءتها الأولى وكأنها خالية من السمات الدراماتيكية فإن حياته تبدو للوهلة الأولى وكأنها قصة حياة عادية. فقد جاهد جده كي يشتري حريته وحرية البعض من أبنائه بمن فيهم والد أنطون، بافل يجوروفيتش من حياة الأقنان وذلك قبل سنوات من تحرير الأقنان في روسيا عام 1861. غير أن نفسية القن ظلت تسيطر على الأب كما يقول تشيخوف: "كان

سادة جدي يضربونه، كما أن أحقر موظف كان يستطيع أن يصفعه على وجهه بكل قسوة، ولذا كان يضرب أبي الذي أخذ يضربنا بدوره. أي نوع من الأعصاب والدم هو الذي ورثناه؟" وفي موضع آخر يعلن تشيخوف: "لم أنعم بأي طفولة في طفولتي!"

ولكن هل استسلم أنطون لهذا الإرث ولذلك الدم الذي يجري في عروقه؟ سيرة حياته القصيرة التي لم تتجاوز الأعوام الأربعة والأربعين يجملها بقوله في إحدى رسائله بأنه أخذ يعتصر العبد من داخله شيئاً فشيئاً، قطرة قطرة إلى أن استيقظ في أحد الأيام، اللطيفة وهو يشعر بأن دم إنسان حقيقي يجري في عروقه عوضاً عن دم العبيد.

ولد أنطون تشيخوف وأشقاؤه الستة إذن في بلدة "تاجانروج" التي تقع على الشاطئ الشمالي الشرقي لبحر قزوين في شمالي القوقاز وتاجانروج هذه وهي ميناء أنشأه القيصر بطرس الأكبر، شهدت ازدهاراً في وقت من الأوقات، واستقر فيها عدد من التجار الأجانب، جلّهم من اليونانيين الذين كوّنوا نوعاً من الارستقراطية المالية واتخذوا لأنفسهم دور السيادة على السكان الأصليين. ولكنها ما لبثت أن عادت إلى عالم النسيان بحيث كانت قد تحولت قبيل ولادة تشيخوف إلى مدينة أشباح، كان سكان المدينة من الروس هم من العمال غير المهرة وحمّالي السفن والكتبة وأصحاب الحوانيت، شأن بافل يجوروفيتش وكانوا يحتالون على الحياة ليتدبروا أمورهم، في حين يختال الأجانب من السكان وكأنهم الديوك الرومية.

مزيج من مشاعر القرف والحب، والتمرد والاستسلام تتنازع أنطون وهو يجد نفسه مدفوناً في هذه المدينة الصماء. كانت عائلته تجد صعوبة شديدة في تدبير أمور حياة أطفالها الستة، خصوصاً وأن الأب كان منشغلاً عن عمله في الحانوت بالأمور الفنية. فقد علّم نفسه العزف على الكمان كما أصبح رساماً كفؤاً يرسم الأيقونات الدينية، غير أن هذه الميول الفنية كانت بلوى بالنسبة لأبنائه، لا لأنه أهمل عمله بسببها فحسب بل لأنها دفعته لتعريض أولاده لقسوة بدنية لا داعي لها. فحبه للموسيقى الدينية دفعه لتدريب أبنائه على الغناء في جوقة الكنيسة قبل أن يبلغوا سن دخول المدرسة بحيث كان عليهم أن يستيقظوا قبل طلوع الفجر ليشقوا طريقهم إلى الكنيسة مهما كانت حالة الطقس. ولقد كتب تشيخوف بعدما يربو على ربع قرن من ذلك التاريخ: كنا نحن الأطفال نشعر وكأننا محكومون نؤدي عقوبة طويلة الأجل من الأشغال الشاقة. كما يقول عن معاملة أبيه في رسالة لأخيه بعد أن شارف على الثلاثين من عمره: "أود أن أذكّرك بأن الاستبداد والأكاذيب دمرت شباب أمك كما دمرت طفولتنا. بحيث أنني أحس بالرعب والغثيان حين أفكر بها

في الوقت الحاضر. الاستبداد سلوك إجرامي إلى أبعد حد".

الخلفية التي برزت فيها شخصية هذا الكاتب لتظهر على مسرح الحياة إذن هي خلفية كئيبة بحيث لم يجد مايقول في بلدته بعد سنوات إلا أنها "قذرة ومملّة، شوارعها مهجورة وسكانها جهلة كسالى". ولكن تشيخوف أدرك منذ مرحلة مبكرة من حياته إنه لن يمضي بقية عمره في تاجانروج. ولذا كان يجلس بين أكياس الطحين وعناقيد النقانق في حانوت والده وهو يحلم برحلة في طول روسيا وعرضها.

حياة الضنك هذه لاحقته حتى بعد انتقاله وأسرته ليعيشوا في موسكو حيث بدأ يدرس الطب. أخذ في نفس الفترة يكتب القصص في سبيل تدبير أمور معيشته ومعيشة أسرته على الرغم من أن أباه على قيد الحياة وله أخوان اثنان يكبرانه سناً. فقد شعر منذ وقت مبكر بأن عليه هو بالذات أن ينتشل أسرته من حياة الفقر تلك. الكتابة بالنسبة له كانت إذن مجرد سبيل لكسب لقمة العيش.. ولكنه ظل بعد تخرجه يجمع بين مهنتي الطبيب والكاتب.

هكذا جمع بين مهنة الطبيب ومهنة الكاتب، وكان يحبهما كليهما إذ يقول: أشعر بتيقظ ونشوة أكبر حين أكبر حين أدرك بأنني أمتلك مهنتين وليس مهنة واحدة. فالطب هو زوجتي الشرعية، أما الأدب فهو عشيقتي. وحين أملّ إحداهما فإنني أتوجه إلى الأخرى لأقضي الليلة معها".

ظل يكتب إذن بعد أن أنهى دراسته وأخذ يرسم بقلمه، وكأنه فنان يمسك بريشته، خطوط بانوراما لروسيا في فترة حالكة كانت تغمرها فيها حالة من الشعور بالمرارة والخيبة وتتنامى فيها بوادر ثورة عارمة كان من شأنها أن تهز العالم من أقصاه إلى أقصاه. فخلال الفترة التي كتب فيها تشيخوف الجزء الأكبر من إنتاجه القصصي، أي بين عامي 1880 و1900 كانت تجتاح بلاده حالة من المرارة نجمت عن إخفاق إصلاحات القيصر ألكسندر الثاني في إحداث تغييرات بعيدة الأثر في حياة السواد الأعظم من الروس. كما كانت البلاد تشهد ولادة طبقة البروليتاريا حيث كان الفلاحون المعدمون يساقون من أراضيهم إلى المعامل المفتوحة حديثاً. وبما أن الروس أكثر استعداداً للتعبير عما في دواخلهم بالمقارنة مع الشعوب الأخرى في أوروبا فقد أنجبت روسيا في هذه الفترة معظم تلك الأسماء العظيمة الخالدة في الأدب الروسي، أبرزهم تولتسوي ودوستويفسكي وتشيخوف.

من الانطباعات المبكرة لحياة تشيخوف ربما نبع ذلك المقت الشديد للحياة الرتيبة للطبقة البرجوازية الرثة، وهو ما عالجه في الكثير من قصصه ومسرحياته. وهو يقول

على لسان أحد أبطاله في مسرحية "الشقيقات الثلاث": "الناس هنا لا يفعلون شيئاً سوى الأكل والشرب والنوم. ولإدخال بعض التنوّع على حياتهم وليتجنبوا الملل فإنهم ينغمسون في النميمة التي تدعو للإشمئزاز، وفي شرب الفودكا والمقامرة. كل هذه الفظاظة والتفاهة تسحق الأطفال وتخمد أي جذوة لديهم، لذا يتحولون هم أيضاً إلى مخلوقات بائسة نصف ميتة، يماثل أحدهم الآخر تماماً ويصبحون مثل آبائهم وأمهاتهم."

إلا أنه مهما كان تأثير تربية تشيخوف المبكرة على شخصيته إلا أنها لم تخمد بالتأكيد تلك "الجذوة" الدفينة في داخله. فكل السير التي كتبت عن تشيخوف تتحدث عن مرحه وحيويته. وقد أظهر منذ أن كان فتى يافعاً شجاعة وميلاً للمزاح لم يفارقاه حتى وهو على فراش الموت. فقبل ساعات من وفاته جلس في سريره وأخذ يبتدع قصة مضحكة يرويها لزوجته ليسرّي عنها ما هي فيه وهي تراه في نزعاته الأخيرة بحيث أخذت تضحك من أعماق قلبها: كما أظهر طاقة هائلة على العمل وتعاطفاً إنسانياً رائعاً، وهو يقول في رسالة لأخيه نيقولاي: "إن ما يحتاجه الإنسان هو العمل ليل نهار، والقراءة الدؤوبة، والدراسة والسيطرة على الإرادة. فكل ساعة من الحياة ثمينة."

لم تكن تلك مجرد وصايا فارغة بل دستوراً التزم به تمام الالتزام في حياته اليومية. وقد ظل تشيخوف شديد التواضع في نظرته إلى كتاباته طوال حياته على الرغم مما حققه من شهرة، إذ يقول في إحدى رسائله: "تتراكم خلفي جبالٌ من الأخطاء وأطنان من الورق المليء بالكتابة.. وحياة نجاح مفاجئ. غير أنني - بالرغم من ذلك - أشعر بأنني لم أكتب سطراً واحداً له قيمة أدبية حقيقية، وإنني أتوق للاختباء في مكان ما لمدة خمس سنوات أو نحو ذلك لأنجز عملاً جاداً دؤوباً. عليّ أن أدرس وأتعلم كل شيء من بدايته، إذ أنني ككاتب إنسان جهول تماماً".

ولكنه عندما أخذ يراجع مجموعة أعماله تمهيداً لنشر المجلد السادس منها عام 1902 توصل تشيخوف إلى قناعة بأن المبادئ الأساسية التي استندت عليها أعماله ظلت ثابتة على مدى سنوات عمله. وهذه المبادئ هي البساطة، والصدق، والوصف المقتصد والدقيق، وعدم إقحام الكاتب لوجهات نظره في العمل.. فالمؤلف، بطرحه لقضية ما أو اقتراحه حلاً للمعضلات التي يواجهها أبطاله إنما يحاول في رأيه استغلال القارئ دونما حق، وعلى القارئ أن يتوصل إلى استنتاجاته الخاصة بمطلق حريته على أساس ما يقدمه الكاتب من أدلة وبراهين.

وكلما تقدم به العمر كان يرى عمق الرابطة بين أدبه وحياته: لا حوادث ملفتة

للنظر، لا عبارات طنَّانة، لا وقفات بطولية بل مجرد موسيقى خافتة، حميمة، مثيرة للمشاعر تكتنفها مناطق رمادية محدودة وأسئلة قليلة تبقى دون إجابة. باختصار، أمور الحياة اليومية العادية التافهة التي تجرّنا وتقربنا من الهاوية النهائية شيئاً فشيئاً. ولقد قال للأديب الروسي تيخونوف: "كان هدفي دائماً هو أن أقو للناس بكل صدق: تمعنوا بأنفسكم. تأملوا كم هي حياتكم سيئة ومملة، وهذا هو أهم ما يجب أن يدركه الناس. وحينما يدركون هذا فإنهم بالتأكيد سيخلقون حياة جديدة أفضل. وفي دفتر مذكراته يكشف عن نفس المفهوم إذ يقول: "يرتقي الإنسان حين نكشف له حقيقته كما هي بالفعل بحيث يراها أمام ناظريه."

يتمسك تشيخوف بالبساطة المطلقة في أسلوبه القصصي وفي شخوص مسرحياته، وحين كان الممثلون يطلبون منه إيضاح كيفية أدائهم لأدوارهم كان يؤكد لهم بأن كل شيء يجب أن يكون بسيطاً شديد البساطة، وأن الأمر الأساسي هو عدم اللجوء إلى الأسلوب المسرحي المصطنع. وهو يقول إنه أراد تصوير الحياة الحقيقية كما يعيشها الناس العاديون وأنه "يجب أن تكتب المسرحية بحيث يأتي فيها الناس ويذهبون، ويتناولون عشاءهم، يتحدثون عن الطقس ويلعبون الورق.. يجب أن يتم تصوير حياتهم كما هي، والناس كما هم في الواقع تماماً، وليس كأنهم يمشون فوق روافع خشبية تستطيل بها قاماتهم".

اختط تشيخوف بذلك مساراً مختلفاً عما ألفه الجمهور بحيث قلب التقاليد المسرحية بصورة شاملة وبحيث أحدث ما يمكن وصفه بأنه ثورة في عالم المسرح. ولذا فإن مسرحياته الأولى كانت تلاقي فشلاً ذريعاً لدى عرضها الأولي. ويقول ستانيسلافسكي الذي يعتبر أبا المسرح الروسي الحديث في كتابه "حياتي مع الفن": "لا تتضح القوة الشعرية لمسرحيات تشيخوف بجلاء لدى قراءتها الأولى. فبعد أن تنتهي من قراءتها تقول لنفسك: جيدة، ولكن ليس فيها شيء خاص، شيء يدير الرأس إعجاباً. بل أن القراءة الأولى قد تكون مخيّبة للآمال أحياناً، إذ تشعر بأنك غير قادر على أن تبدي فيها رأياً محدداً. إلا أنك ما أن تستعيد بعض العبارات والمشاهد في ذهنك حتى تشعر بأنك تود أن تمضي التفكير فيها من جديد، وحينذاك تدرك مدى العمق الذي يختفي تحت السطح الخارجي...."

ويضيف ستانيسلافسكي: "تشيخوف معين لا ينضب. فعلى الرغم من أنه يصوّر ظاهرياً الحياة اليومية العادية إلا أنه في الحقيقة لا يتناول الأمور العابرة أو المحدودة حين يطرح تلك القضايا التي تتعلق بالإنسان أينما كان. فالإنسان في الواقع هو الفكرة

الروحية المهيمنة التي تتكرر في كل مسرحياته".

أما الكاتب الروسي الشهير مكسيم جوركي فهو يقول: "ظل تشيخوف طوال حياته يعيش حياة الروح، لا يتكلّف على الإطلاق. يحاول أن يكون حراً في داخله...، لا يلقي بالاً إلى ما يتوقعه وينتظره الآخرون من أنطون تشيخوف، أو ما قد يتطلبه منه أولئك الناس الأقل رقة ونعومة.... وبحكم بساطته الرائعة كان مغرماً بكل ما هو بسيط وجوهري وصادق، كما يتمتع بأسلوبه الخاص في حمل الآخرين على التحلي بالبساطة...."

ويضيف جوركي: "تلتمع في عينيه الرماديتين الحزينتين بشكل شبه مستمرٍ نظرة سخرية رقيقة. إلا أنها تتحول أحياناً لتصبح باردة حادة قاسية، وحينذاك تتسرّب إلى صوته الرقيق الودود نبرة حادة، ويتراءى لي عندئذ بأن هذا الإنسان الرقيق المتواضع يستطيع الوقوف في وجه أي قوة معادية، وأن وقفته هذه ستكون صلبة لا تلين".

ويختم جوركي بالقول: "ما أحسن أن يتذكر المرء إنساناً من هذا النوع، فهو يحسّ وكأنما هو طيف من السعادة والانشراح يزوره ليعطيه معنى واضحاً للحياة من جديد...."

أما لينين فقد قال بعد أن قرأ قصته "العنبر 6" التي تصور أوضاع المرضى في مستشفى للأمراض العقلية: إن العنبر 6 إنما كانت تصور الحياة في روسيا برمتها في ذلك الحين.

آخر قصص تشيخوف كانت قصة "العروس" أما آخر مسرحياته فهي "بستان الكرز". وأعماله التي تعد بالمئات منها ما هو شديد القصر وبعضها طويل، ويقول فيها هنري ترويا الذي يعتبر من أفضل من كتب سيرة تشيخوف وغيره من أعلام الأدب الروسي بمن فيهم تولستوي وديستويفسكي إن هذه الأعمال بمجموعها تشكل بانوراما لم يسبق لها مثيل في الحياة الروسية. فجميع الطبقات الاجتماعية في المجتمع الروسي، من الفلاح إلى القس، ومن أستاذ الجامعة إلى الحوذي، ومن الطالب إلى التاجر، كلهم يجدون لهم مكاناً في هذه الكوميديا الإنسانية. وقراءة قصص تشيخوف ومسرحياته تماثل القيام برحلة على متن دوّامة سريعة تنقل القارئ في أرجاء روسيا في أواخر القرن التاسع عشر برفقة دليلٍ صافي التفكير، رابط الجأش يطلعك على كل ما هنالك ولكنه يتجنب التعليق".

ويضيف ترويا: "وحدة أسلوب تشيخوف من بداية السلسلة إلى نهايتها وحدة مذهلة. وكما قال في رسالة لشقيقه الكسندر حين كان العقد الأول من حياته الأدبية يوشك على الانقضاء: "الإيجاز قرين الموهبة".

ويقول ترويا: "ما لبث النقاد المرموقون والجمهور عامة أن توصلوا إلى قناعة أكيدة أن تشيخوف واحد من أساطين الأدب. فما الذي أضافه إلى ما كتبه غوغول وديستويفسكي وكوركنيف وتولستوي بحيث يبرز المديح الذي حظي به من معاصريه. مزيتان رئيسيتان،" يضيف ترويا، "هما الصدق والاعتدال. فأسلافه المرموقون إنما كانوا يحثون، كل بطريقته، إلى الانفعال العاصف. فهم يأسرون قراءهم بالوصول بالأمور إلى أقصاها. كما أن وصفهم ينحو إلى الغنائية الشديدة واللغة السحرية. أما تشيخوف فكان أول من تكلم بصوت خفيض هامس، وبأسلوب ينم عن الثقة بمن يخاطبه".

ويضيف ترويا: "ينحو تشيخوف إلى الاقتصاد في الكلمات بحيث أن لكل كلمة من كلماته أهميتها المستترة. وعلى العكس من الآخرين الذين ينحون باتجاه دعم القارئ عاطفياً ويضحكون معه ويبكون فإن تشيخوف يواجه القارئ بالأحداث والشخصيات وجهاً لوجه ثم يترك له حرية التصرف، وأقصى ما يفعله هو أن يبقي القارئ في حالة توتر عصبي، ثم ينقره بتفاصيل صغيرة يلقي بها في الموضوع المناسب. وهكذا، وبدون عبارات توضيحية، وبضربة مفاجئة واحدة يجد القارئ نفسه وقد فهم الشخصيات فهماً عميقاً. والمرء لا يقرأ قصة لتشيخوف أو يشاهد مسرحية من مسرحياته وهو في حالة نشوة سلبية، بل ينغمس في الحدث ويشارك فيه، باستمرار فهو لا يلجأ لعلف قراته قسراً بما يريد قوله بل يجعل منهم مشاركين ومتواطئين معه فيما يحدث."

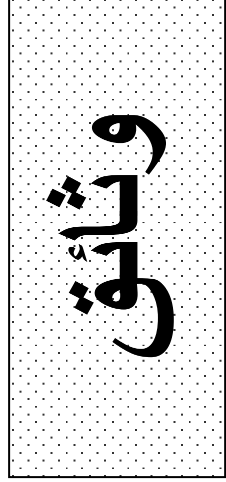
على الرغم من كل تواضعه فإن تشيخوف كان يدرك أنه ابتدع أسلوباً جديداً في التفكير وفي الكتابة في روسيا، وقد قال لجوركي: "السبل التي فتحتها ستبقى سليمة وصامدة، وهنا تكمن كل قيمتي".

أما تولستوي فقد أرسل له لدى اشتداد المرض على تشيخوف ليرفع من معنوياته صورة بتوقيعه وقائمة بثلاثين قصة من القصص التي يعتبرها أفضل ما كتبه تشيخوف حتى ذلك الحين وقد جمعها في مجلد واحد ليعيد قراءتها باستمرار. وقد قسّمها تولستوي إلى صنفين، خمس عشرة منها صنّفها على نخب أول، وخمس عشرة أخرى صنفها على أنها نخب ثان. ولقد عُرف عن تولستوي قوله: "تشيخوف هو بوشكين الأدب النثري".

كما ينقل جوركي عن تولستوي قوله بعد أن قرأ قصة "الحبيبة" لتشيخوف: "إنها مثل الدانتيلا التي تنتجها فتاة عذراء عفيفة طاهرة، كانت هناك في الماضي فتيات ينسجن الدانتيلا، وكن ينسجن أحلام حياتهن طوال الوقت في داخل رسوم الدانتيلا التي يشكلنها. ينسجن أعز أحلامهن بحيث تصبح تلك الدانتيلا مشبعة بتطلعاتهن الغامضةالنقية عن الحب". ويضيف جوركي: "كان تولستوي يتحدث

بعاطفة جياشة والدموع تترقرق ﭬ عينيه".

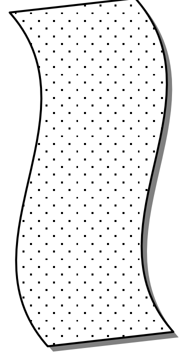
كافكا



"وصلت البطاقة البريدية والتقرير اليوم.. يا إلهي! لشدة ما لهذه الصفحات من أهمية فائقة على الصعيد الشخصي بالنسبة إليَّ! ويجب عليَّ أن أقول إنها لم تكن مهمة سهلة بالنسبة إليكِ. وحالما ألقيتُ على الصفحات نظرةً سريعةً أدركت أهميتها الثقافية الشديدة، واعتبرتها مهمة جداً، و عقلانية جداً.

عندما نناقش مجموعات الشبان اليافعين يصبح الأمر، إلى حد ما، خيالياً ولو في الحدود الدنيا. فالصهيونية والحماسة الكاسحة ليستا كافيتين حتى الآن! على أية حال، فإن هذا يحضّ المرء على عدم التوقف عن العمل، وأن الزمن سوف يمحو العقبات"!

[فرانتز كافكا ـ رسالة إلى خطيبته باور في 14 تشرين الأول 1916]



151

أقواس

جاك بريفير .. بساطة كالعشب

د.خليل الموسى

جاك بريفير "JACQUES Prévert" شاعر فرنسي شهير محليًّاً وعالميًّاً ولد في نويي على نهر السين، وهي إحدى ضواحي مدينة باريس في سنة 1900، وعاش في باريس ومقاطعة بريتايني، وتعلّم من الحياة والشارع والحياة الشعبية أكثر مما تعلّم في المدرسة، وبدأ حياته بائعاً في شارع رين في باريس، ثمّ التقى عدداً من الشعراء والرسامين والأدباء الذين شكّلوا، فيما بعد، الحركة السريالية، فانتمى إلى هذه الحركة، وكان عنصراً فعّالاً فيها، ولكنّه ظلّ من أقرب الشعراء السرياليين إلى الشعب، ثمّ انصرف بعد أن حُلّت هذه الحركة في عام 1930 إلى تلحين عدد من قصائده وأغانيه مع الملحن جوزف كوزما "Kosma Jozsef"، فأحبّها الشعب الفرنسي لقربها منه، ولأنّها تعبّر عن همومه اليومية، ثم انصرف بعد ذلك إلى تأليف المسرحيات الشعبية والكتابة للسينما، لكنّه لم ينقطع عن كتابة الشعر طوال هذه المدة. توفي جاك بريفير في

الحادي عشر من نيسان سنة 1977.جاك بريفير شاعر كبير، ولكنه عمل في مجالات أخرى كثيرة، فهو نظم شعراً للأطفال وكتب لهم كتابات أخرى، وهو كاتب للمسرح الشعبي وملحّن غنائي وكاتب سينمائي، وقد عبّر في قصائده وأغانيه، وبخاصة في مجموعته "كلمات" 1946، وفي مسرحياته وأفلامه عن موقفه تجاه الفقراء والمضطهدين، وتغنّى بجمال الحياة، ولذلك كان أقرب الشعراء والمعاصرين إلى هموم الشعب وبساطة الحياة في شعره، ولذلك أيضاً سنتوقف عند أهمّ الخصائص التي جعلت شعره بسيطاً وقريباً من الشعب. من أهم أعماله الشعرية: (كلمات- قصص- رقصة الربيع الكبرى- المطر والصحو.. إلخ).

1–الإيمان بالشعب وبقدرته على التغيير: جاك بريفير شاعر الشعب دون منازع، وهو منحاز إلى طبقة العمال والفلاحين بامتياز، ولا غرابة في ذلك فهو قد خرج من صفوف الشعب، وكان أقرب الشعراء المعاصرين إلى اليسار الفرنسي والعالمي، ثمّ إنّه استوحى موضوعات شعره من حياة الشعب ويوميّاته، ونظم له قصائده الغنائية، والوقوف عند قصيدته "المشهد المتبدّل" "Le Paysage Changeur" (كلمات 87– 89) يقدِّم صورة عن ذلك، فهو يركّز –مثلاً– على الشمس في مطلع القصيدة ونهايتها، فهي في المطلع وسيلة لمعرفة واقع العمال والبائسين، وهي لذلك شمس باهتة، وهي شمس العطش والغبار والعرق والقار، وهي وسيلة أو منبّه لكي يعودوا إلى واقعهم الأسود، فمعاناتهم تتجدّد مع شروق كلّ يوم، ويتكرّر المشهد بألوان سود قاتمة:

المشهد الكسوف/ المشهد السجن/ المشهد دون هواء ودون نور ودون ضحكات ولا فصول.

المشهد المتجمّد لمدن عمالية متجمّدة في قلب الصيف/ كما في قلب الشتاء.

المشهد المنطفئ/ المشهد بلا أيِّ شيء/ المشهد المجوَّع المفترس المخفيّ.

المشهد الفحم/ المشهد الغبار/ المشهد الشحم الأسود/ المشهد خبث الحديد.

المشهد المخصيّ الممحوّ المسرح المنفيّ والملقى في الظلّ.

في الظلّ الأكبر/ ظلّ رأس المال/ ظلّ الربح (ص 88).

ولذلك كانت هذه الشمس زائفة شاحبة غاربة، وهي شمس المعاناة، ويتمّ من خلالها استغلال عرق العمال والفقراء، ولذلك أيضاً كانت هذه الشمس كوكب الكوارث والخبائث، وهي شمس ميتة، ولذلك ينتظر الشاعر ولادة شمس أخرى مختلفة من رحم هذه الشمس العتيقة، وهي شمس العدالة والجمال والخير:

لكن ستأتي الشمس الحقيقية ذات يوم.

شمسٌ حقيقية صلبة وهي ستوقظ المشهد الشديد الليونة.

وسيخرج العمال.

إذ سيشاهدون الشمس/ الشمس الحقيقية الصلبة الحمراء شمس الثورة (ص 89).

ولأن بريفير يؤمن بالشعب وبقدرته على التغيير فإنه اعتنى بالتفاصيل التي استمدّها من الحياة اليومية، وكانت هذه الحياة مصدراً ثرًّا لتجربته الشعرية، حتّى كانت بعض قصائده مؤلّفة من مشاهد متتابعة استطاع أن يرتفع بها مصاف الواقع إلى مصاف المخيلة والشعر، ونقدّم مثلاً على ذلك مقطوعته "اليوم الأول"، وهي تصف إطلالة الجنين إلى الحياة:

أغطية بيض في خزانة/ أغطية حمر على السرير

طفلٌ في بطن أمّه/ أمّه في الآلام.

الأب في الممشى/ الممشى في المنزل

والمنزل في المدينة/ المدينة في الليل

الموت في صرخة/ والطفل في الحياة (كلمات ص 183).

2- الاحتجاج على القيم البورجوازية ورفضها: لم يكن جاك بريفير بعيداً عن الشعب الذي أحبّه وبادله حبّاً بحبّ، ولذلك وقف هذا الشاعر منذ بداياته إلى جانب طبقة الفقراء والعمال، ووصف معاناة هذه الطبقة التي تقدّم كلّ شيء، ولا تأخذ سوى الفتات، ولم يكن وقوفه إلى جانب هذه الطبقة إصلاحياً، وإنّما هو موقف المتمرّد الرافض للقيم البورجوازية الفارغة والادعاءات الكبيرة التي تخفي وراءها المصالح الجشعة واستغلال الناس البسطاء والمحتاجين، ولذلك هو لا يكتفي بوصف هذه القيم، وإنما يدعو إلى الثورة عليها، لتذهب مع رموزها وحماتها إلى الجحيم، فتشرق – برحيلها- الشمس على العالم من جديد، وهذا ما يمكننا أن نتلّمسه في قصيدته "أغنية قديمة “vieillé Chanson”:

أوّاه أنتم الذين تعرفون إنكلترا/ أنتم لم تعرفوا كوزي كورنير/ كوزي كوزي.

ذات مساء خلف حظيرة من قصب/ ذات مساء صيفي/ أحببتُكِ.

في وسط حطام من كسرات قوارير خزفية/ كان شعرك الأشقر يلمع كالشمس

غنّام ضخم كان يترنّح/ بتؤدة في الضبابة/ بإشارة واضحة جنونية.

زوّجنا دون معرفة بنا.

* * *

ازدردوا سندويشاتكم أيّها الرجال الأغنياء/ عبّوا جعتكم.

ازدردوا سندويشاتكم أيّها الرجال الأغنياء/ وادفعوا ثمن كؤوسكم.

افتحوا الباب واخرجوا/ هذه التي أحببتُ قد ماتت/ كفاني ذلك.

قد ألقت بنفسها في النهر/ فتاة إنكلترا الأكثر جمالاً.

قد ألقت بنفسها في الماء البارد/ فتوارَوُا.

* * *

أوّاه أنتم الذين تعرفون إنكلترا/ هل عرفتم الشقاء.

كوزي –كوزي/ ألقيت بنفسك في التايمز.

ذات مساءٍ شتائي/ في السابعة عشرة من عمرك.

لم تكوني تملكين حتى قميصاً/ كنت تنامين كلّ الليالي على المقاعد.

غالباً.. ما كنتِ تأكلين/ ذات يوم من أيام الشباب كنتِ مزعوجة من ذلك.

كوزي.. كوزي أنا أفهمك/ كان ذلك يوماً سعيداً جداً حقاً.

* * *

ازدردوا سندويشاتكم أيّها الرجال الأغنياء/ وادفعوا ثمن كؤوسكم.

افتحوا الباب واخرجوا/ هذه التي أحببْتُ قد ماتت/ كفاني ذلك.

قد ألقت بنفسها في النهر/ فتاة إنكلترا الأكثر جمالاً.

قد ألقت بنفسها في الماء البارد/ فتوارَوْا.

* * *

تعصف العاصفة فوق إنكلترا/ الملك والملكة وكلّ النبلاء.

محسورو الرؤوس/ سقط التاج على الأرض/ وتدحرج.

تدحرج تدحرجَ/ وثار البحر على الشواطئ/ يزبد يغضب/ يشتم ملك إنكلترا.

بسبب موت طفلة/ كوزي غرقت في السابعة عشرة من عمرها.

* * *

ازدردوا سندويشاتكم أيّها الرجال الأغنياء/ عبّوا جعتكم.

ازدردوا سندويشاتكم أيّها الرجال الأغنياء/ وادفعوا ثمن كؤوسكم.

افتحوا الباب واخرجوا/ هذه التي أحببتُ قد ماتت.

قد ألقت بنفسها في النهر/ فتاة إنكلترا الأكثر جمالاً.

قد ألقت بنفسها في الماء البارد/ فتوارَوْا (قصص ص ص 45- 47).

يأتي الاحتجاج على القيم البورجوازية في شعر بريفير بألوان مختلفة، فهو يصرّح مرّة بذلك، ويومئ إلى ذلك مرّة أخرى، وتنوّع الأسلوب جعل من شعره مائدة عليها كلّ الأصناف، فهو قد يلتقط مشهداً لحالة إنسانية في مكان ما، ليبيّن التناقضات التي يعيش الإنسان فيها، ففي ساحة الكونكورد في باريس لقطة سريعة واقعية لمشهد يومئ إلى معاناة الإنسان المعاصر في ظلّ القيم البورجوازية، وذلك في قصيدته "نهاية الصيف" "La belle Saison":

بلا طعامٍ، بلا دليل، متجمّدة/ وحدها دون فلس.

فتاة ذات ستة عشر ربيعاً/ جامدة واقفة.

في ساحة الكونكورد/ في ظهيرة الخامس عشر من آب (كلمات 23).

ومن تلك القيم ما يحاول الكبار أن يفرضوه على الصغار وحياتهم، وهم يستلبون عقولهم وطرائق تفكيرهم، كما نجد في قصيدته الومضة "الرجل العظيم" "Le Grand Nomme":

لدى نحات أحجار/ حيث التقيته

كان يقدّم قياساته/ للأجيال القادمة (كلمات ص 156).

وقد يجد المرء في بعض قصائد هذا الشاعر جرأة من جهة وسخرية شافية من جهة ثانية، فهو - مثلاً- في قصيدته "السلالات الرفيعة "Les belles Familles" " يسخر من رجالات أهمّ الأسر التي حكمت فرنسا في التاريخ، فيقول:

لويس الأول/ لويس الثاني/ لويس الثالث/ لويس الرابع/ لويس الخامس

لويس السادس/ لويس السابع/ لويس الثامن/ لويس التاسع/ لويس العاشر (الملقب بالمحارب العظيم).

لويس الحادي عشر/ لويس الثاني عشر/ لويس الثالث عشر

لويس الرابع عشر/ لويس الخامس عشر/ لويس السادس عشر

لويس السابع عشر/ لويس الثامن عشر/ وبعد ذلك لا أحد لا شيء.

وهؤلاء الناس/ الذين لا يستطيعون/ أن يعدّوا إلى العشرين؟! (كلمات ص 159).

وهو - مثلاً- يتجرأ بأمثلته على أصحاب المقامات التي يكرّسها النظام البورجوازي، فهو يقول في قصيدته "أغنية لشهر أيار" "Chamson du moi de mai":

الحمار والملك وأنا/ سنكون غداً موتى/ الحمار من الجوع/ والملك من الخوف/ وأنا من الحبّ

يخطّ إصبع من طبشور/ على لوح الأيام/ أسماءنا/ والريح في أشجار الحور

تسمّينا/ حماراً ملكاً إنساناً

شمس خرقة سوداء/ الآن أسماؤنا ممحوة/

ماء بارد للمراعي/ رمل للساعات الرملية/ وردة لشجرة الورد الحمراء/ الطريق الأطول

الحمار والملك وأنا/ سنكون غداً موتى/ الحمار من الجوع/

والملك من الهلع/ وأنا من الحبّ/ في شهر أيار

الحياة كرزة/ الموت نواة/ الحبّ كرز (قصص ص ص 37- 38).

3- الاحتجاج على الحرب: إنّ إيمان بريفير بالشعب وبقدرته على التغيير من جهة، واحتجاجه على القيم البورجوازية ورفضها من جهة أخرى جعلاه يرى أنّ الحرب هي دائماً من صنع الكبار، وهي لا تخدم إلاّ مصالحهم، ولذلك تقوم الحروب هنا وهناك ليزداد الكبار طولاً وعرضاً ويزداد جشعهم، ويظلّ الصغار صغاراً وتزداد معاناتهم وجوعهم نتيجة لهذه الحروب الوحشية، وما الصغار فيها سوى دمى يحرّكها الكبار وفق غرائزهم وأهوائهم، وإذا كانت السماء تُشفق على الإنسان بالمطر الخصب، ليكون وجه الأرض جميلاً ومنعشاً فإنّ مطر الكبار لا يكون إلاّ فولاذاً ليعمّ الجوع والخراب على وجه البسيطة، إنّها الحرب التي لا تُبقي على شيء في مدينة بريست (Brest) ولذلك يقرأ المرء في قصيدة "باربارة" "Barbara" الفروق بين الحبّ والكراهية، وبين الحياة والموت، وبين عالم الكبار وعالم النّاس البسطاء:

تذكّري يا بربارة/ بلا انقطاع كانت تمطر يومئذ على بريست/ وكنت تسيرين باسمةً

متفتّحةً فرحةً مبلّلة/ تحت المطر

تذكّري يا بربارة/ بلا انقطاع كانت تمطر على بريست/ وقد التقيتك في شارع "سيام".

كنتِ تبتسمين/ وأنا كنتُ أبتسم أيضاً

تذكّري يا بربارة/ أنتِ التي ما كنتُ أعرفها/ أنتِ التي ما كنتِ تعرفينني

تذكّري/ تذكّري مع ذلك يومئذ/ ولا تَنْسَيْ/ رجلاً كان يحتمي في أحد المداخل

نادى باسمك/ بربارة/ فركضتِ نحوَهُ تحت المطر

مبلّلةً متفتحّة فرحة/ وارتميتِ بين ذراعيه

تذكّري ذلك يا بربارة/ ولا تغضبي إذا ناديتُكِ بلا كلفة

أخاطب بهذا الضمير المفرد كلّ الذين أحبّهم/ وإن لَم أكن رأيتهم سوى مرّة واحدة

أقول: أنت. لكلّ الذين يتحابون/ وإن لم أكن أعرفهم.

تذكّري يا بربارة/ ولا تَنْسَيْ هذا المطر الهادئ السعيد/ على وجهك البشوش

على هذه المدينة السعيدة/ هذا المطر على البحر.

على مستودع السّلاح/ على مركب "أويسّان".

آهٍ يا بربارة/ أيّ حماقة هي الحرب/ ماذا حلّ بكِ الآن

تحت هذا المطر الحديدي/ مطر النار والفولاذ والدّم

وذاك الذي كان يضمّك/ بشغف بين ذراعيه/ هل مات أو اختفى أو ما زال حيّاً

آهٍ يا بربارة/ بلا انقطاع تمطر على بريست/ كما كانت تمطر سابقاً

لم يكن ذلك كما كان وكلّ شيء إلى خراب/ إنّه مطر من حداد مخيف وفاجع

بل ليست هي العاصفة نفسها/ عاصفة من الحديد والفولاذ والدم

بكلّ بساطة هي محض سحب/ تنفق مثل الكلاب

كلاب تتوارى مع خيط مياه منهمر على بريست

وتمضي لتتفسّخ بعيداً/ في البعيد البعيد جداً من بريست

إذ لم يبق منها شيء (كلمات ص ص 199-200).

4- البساطة والعمق والنّص المفتوح: يتراءى

لقارئ شعر جاك بريفير للوهلة الأولى أنّه إزاء كلام نثري عادي يعرف، أو أنّه يقصّ عليه حكايات عادية، ولا سيّما أن بريفير شاعر وكاتب للأطفال، ولكنّه يُفاجأ بعد أن ينتهي من القراءة بأنّ هذا الكلام العادي ما هو إلاّ قناع يُخفي وراءه إيقاعاً من الصمت مفتوحاً على الأعماق والآفاق البعيدة، وهذه السمة التي نستطيع أن ندعوها "البساطة" هي أهمّ سمة من سمات شاعرية بريفير، فهو يختلف عن شعراء الرمزية من أمثال بودلير ورامبو ومالارميه وبول فاليري الذين يعشقون اللغة ويتعاملون معها إيروسيّاً، ولكنهم يجنحون في شعرهم إلى الغموض، وهو يختلف أيضاً عن شعراء السريالية الذين كان صديقاً لهم في أنّه كان أبعدهم عن الكتابة الآلية وأقربهم إلى الاهتمام بالطبقات الفقيرة، ولذلك لم يكن نصّ بريفير مجانيّاً، وإنّما هو يحمل في ثناياه همّاً إنسانيّاً كبيراً، فالحرية مثلاً قيمة كبرى من قيم الإنسانية، ولا يكون الإنسان إنساناً دون أن يكون حرّاً، ومن لا يكون حرّاً لا يستطيع أن يحبّ لأنّه لا يمتلك إرادته، ولذلك هو يبحث عن المرأة الحرّة لتكون حبيبته في قصيدته القصيرة "لأجلك يا حبيبتي" “Pour toi mon amour”

ذهبتُ إلى سوق الطيور/ وابتعتُ طيوراً/ لكِ/ يا حبيبتي

ذهبتُ إلى سوق الأزاهير/ وابتعتُ أزهير/ لكِ/ يا حبيبتي

ذهبتُ إلى سوق الخردة/ وابتعتُ سلاسل/ سلاسل ثقيلة/ لكِ/ يا حبيبتي.

ثمَّ ذهبتُ إلى سوق العبيد/ وبحثْتُ عنكِ/ لكنّني ما وجدتُكِ/ يا حبيبتي (كلمات ص 41).

وإذا كانت البساطة سمة عامة في شعر بريفير فليس معنى ذلك أنّه يتقصّدها، وإنما هي أسلوبه الشعري الذي ينطلق منه للبحث عن القيم الإنسانية في عالم بدأ يتحلّل منها ويبحث عن مصالحه الخاصة، ولذلك كان الشاعر ـ منذ أن كان الشعر- باحثاً عن إنسانية الإنسان، وهو يوازن في ثنائياته بين الماضي والحاضر والطبيعة والمدينة والزيف والصدق والخصب والعقم لبيان وجه الجمال في هذه الحياة، ومن هذا المجال يستطيع المرء أن يقرأ شعر بريفير، فوراء كثير من قصائده قيم إنسانية، ففي قصيدته الشهيرة "وجبة الصباح" “Déjeuner du Matin” تقصّ علينا هذه المرأة التي جلست إلى جانب رجل دون أن يعيرها أيّ اهتمام هذه الواقعة اليومية في عالم غدا أقرب إلى الآلية في سلوكه:

وضع القهوة/ في الفنجان/ وضع الحليب في فنجان القهوة

وضع السكر/ في القهوة بالحليب/ حرّكها/ بالملعقة الصغيرة

شرب القهوة بالحليب/ وضع الفنجان/ دون أن يكلّمني

أشعل سيجارة/ نفث دوائر/ من دخانٍ/ ألقى الرماد

في المنفضة/ دون أن يكلّمني، دون أن ينظر إليّ

نهض/ وضع قبّعته على رأسه/ ارتدى معطف الشتاء

لأنّ المطر كان يهطل/ وانصرف تحت زخّات المطر

دون كلمة/ دون أن ينظر إليّ

وأنا وضعتُ/ رأسي بين يديّ

وبكيتُ (كلمات ص ص 144- 145).

إنّ هذه النصوص الشعرية البسيطة وأمثالها كثير في شعر بريفير ليست مقتصرة على ما تقول بنيتها السطحية، وإنّما هي مفتوحة النهايات على قول لا بدّ من أن يقوله القارئ، إنّها مفتوحة على مساحة كبيرة من الصمت، وهذه المساحة متروكة للقارئ، وإذا كان القرّاء يختلفون في

أمزجتهم وثقافاتهم وسلوكهم، فإن هذه المساحة تصبح بؤرة إشعاعية للتأويل، ويظلّ المعنى مؤجّلاً، لأن الشاعر أو المتكلّم لم يطلق نصه على معنىً محدّد يراه هو، ومن هنا تكون البساطة قشرة ظاهرة للعيان، ولكنّها تخفي تحتها توهجّاً يحتاج إلى القراءة ويتجدّد بتجدّدها.

5- قصيدة المشهد السينمائي: عمل جاك بريفير مع شقيقه بيير بريفير في مجال السينما، ومن أشهر الأفلام التي شارك في صنعها "ميناء الضباب" و"أطفال الفردوس" و"أبواب الليل" و"عشاق فيرونا"، وشعره متأثر بالفنّ السينمائي وتقاناته، وكثير من قصائده تُشبه اللقطات السينمائية السريعة، لاعتمادها على إظهار الصورة واختفائها تدريجياً، كما يجد القارئ، ذلك في قصيدته "مدرسة الفنون الجميلة" "L'école des Beaux-Apts":

من علبة قشٍّ مجدول/ يختارُ الوالد كرةً من ورق/ ويُلقيها في الحوض.

أمام أطفاله المذهولين/ تنبعث حينئذٍ/ الوردةُ اليابانية الكبيرة.

النيلوفر الذي يدوم لحظة/ متعدّدة الألوان

والأولاد يصمتون مذهولين/ ولا تقدر هذه الوردة أن تذبل

أبداً فيما بعد في ذاكرتهم/ هذه الوردة الفجائية

مصنوعة لهم/ لدقيقة أمامهم (كلمات ص 160).

صارت اللقطة الشعرية عند بريفير صورة متحركة تنبض بالحياة البصرية، وهي شبيهة إلى حدّ ما بلقطة الكاميرا ذات العين النفّاذة إلى باطن الأشياء وجمالياتها، عين تنتقي من الطبيعة منظراً خلاّباً، كما يلتقط الشاعر من الواقع حادثة يبني عليها قصيدته، ويمكننا أن نتوقّف هنا عند مقطوعته "النهر" "La Riviére":

نهداكِ الفتيّان يلمعان تحت القمر

لكنّه قد ألقى/ الماسة المتجمّدة/ صخرة الحسد البارد

على بريق بهائك/ الذي كان يرقص عارياً

على النهر/ في أبّهةِ الصيف (المطر والصحو ص 47).

وإذا كانت عين الكاميرا تبحث عن الجسدية والصور المحسوسة ذات التفاصيل فإنّ هذه الصور قد انتقلت هي الأخرى إلى شعر بريفير، وبخاصة مقطوعاته، ففي قصيدته "أليكانت" "Alicante":

برتقالة على الطاولة/ فستانك على السّجادة/ وأنتِ على سريري

عذبة.. هدية الحاضر/ دفء حياتي (كلمات – ص 24).

فلنلاحظ كيف يسلّط الشاعر عين الكاميرا الشعرية على الصور المثيرة، فيبدأ أولاً من صورة شهية محسوسة "البرتقالة على الطاولة"، وهذه الصورة تمهيدية بالرغم من أن القصيدة لا تتضمن سوى ستة أبيات قصيرة، ثمّ ينتقل الشاعر إلى صورة أكثر إثارة ودلالة، وهي صورة فستان مرميّ على السجادة، فالأنثى قد رمت بفستانها على السجّادة، وهذا يعني أنّها راغبة في ذلك، فهي في لحظة الفعل الجنسي تتجرّد من ملابسها تماماً، ثمّ إنّها لا تهتمّ بما سيجري لهذا الفستان من قذارة أو دعك أو ما شابه ذلك، وكأنّ لحظة الفعل الجنسي هي كلّ ما تستهدفه من هذه الحياة، ثمّ هي مشدودة إلى هذا الفعل وهذا العاشق أكثر مما هي مشدودة إلى الجماليات الخارجية، ثمّ تنتقل عين الكاميرا إلى الجسد الأهمّ أو إلى الموضوع الرئيس: الأنثى على السرير.. ولم يشأ الشاعر أن يدخل هنا في التفاصيل. لم يقل إنّها عارية تماماً، وإن كان قد مهّد لذلك بالصورة السابقة، وكأنّه ترك لعين الكاميرا الشاعرة الحديث والوصف والبلاغة، فهذه اللحظة إشراقية لا يستطيع الكلام إلاّ أن يقف إزاءها عييّاً

صامتاً، والبلاغة هنا هي بلاغة الصمت، ثم كان المشهد الأخير، وهو صورة الرجل العاشق السعيد أو المفعم بالحبور من جرّاء هذه اللحظة الإشراقية، أما العنوان فبالعودة إليه يدرك القارئ مباشرة أنه كان يريد أن يصف نوعاً من النبيذ الرائع المنسوب إلى مقاطعة اليكانت، ولكن الشاعر وصف كلّ شيء، ولم يأتِ على ذكر النبيذ، وكأنّ الصلة منقطعة بين العنوان والمتن، ولكنّ نظرة قصيرة إلى هذا الجسد الأسطوري الذي ارتمى على السرير، وهو ينتظر لحظة الفعل كان هو النبيذ الأسطوري.

6- التكرار: إنّ التكرار الموظّف بأنواعه سمة من أهمّ سمات الشعرية قديماً وحديثاً، فهو مفتاح من أهمّ مفاتيح القصيدة وبؤرة من أهمّ بؤرها ومحطّة انطلاق تنطلق منها الأشياء يميناً ويساراً، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، إلى الأعلى وإلى الأسفل، لتعود إليها، فالشاعر لا يقول سوى عبارة واحدة تذهب وتعود كالموجة على الشاطئ تتردّد دائماً بألوان مختلفة وحركات متفاوتة، ففي مقطع من إحدى قصائد الشاعر بريفير "في باريس" "A Paris" يردّدا الشاعر مرات "الطفل يكلّم":

في شوارع باريس/ الطفلُ يكلّم الزنجي الطويل والبدين القصير.

الطفل يكلّم الشمس/ الطفل يكلّم الأعاجيب.
الطفل يكلّم الصمت/ الطفل يكلّم الضجيج.
الطفل يكلّم البؤس/ الطفل يكلّم الرعب.
الطفل يكلّم البهاء والمكر والآلام والنزوات.
الطفل يكلّم الحبّ/ الطفل يكلّم السعادة.
الطفل يكلّم الرغبات/ الطفل يكلّم الجوع والعطش والرقاد
الطفل يكلّم الهذيان ومشكلات الأسرة.
الطفل يكلّم الصورة الكئيبة والأحزان الكاذبة.
الطفل يكلّم الكلب المدرّب والببغاء العليمة والصينيّ المتكتّم.
الطفل يكلّم الفضيحة والمشفى والكرنفال والانقلاب العالمي.
الطفل يكلّم ما هو محزن يكلّم ما هو محيّر.
الطفل يكلّم اللغز وما هو مزعجٌ ومكروه.
الطفلُ يكلّم ما هو غير لائق/ في جسده المحرّم.
في شوارع باريس/ الطفل يكلّم المتنكّر بثياب النساء/ والعاري.
يكلّم روث الحصان والكُزاز والدراجة/ الطفل يكلّم الشيطان.
الطفل يكلّم الكريه/ الطفل يكلّم الحلم ويكلّم الحقيقة ويكلم الحسن.
ويكلّم الرديء ويكلّم الحديد ويكلّم النار (رقصة الربيع الكبرى ص ص 58- 59).

إنّ الطفل هنا هو مركز العالم، وهو يمثّل الشاعر أو ما شابهه، والكلام هو محور العالم، وهو وسيلة اتصال به، ويتكرّر الكلام هنا وهناك، مع هذه الجهة أو تلك دون أن يأخذ جهة محدّدة، فمرّة يحمل الكلام سعادة وإعجاباً، ومرّة يحمل بؤساً وشقاءً، إنّه شبيه بالحياة التي تحتوي على هذا وذاك، وقد يكون التكرار لولبيًّا متتالياً رمزيًّا ليصل إلى نهاية محدّدة، كما في قصيدته "أغنية صيّاد الطيور" "Chanson de L'oiseleur":

الطائر الذي يرفّ رفّاً هادئاً/ الطائر الأحمر والفاتر كالدم/ الطائر بهذا المقدار من الحنان.
الطائر الساخر/ الطائر الذي باغته الهلع فجاءة/ الطائر الذي يصطدم فجاءة.
الطائر الذي يودّ لويفرّ/ الطائر الوحيد المذعور/ الطائر الذي يودُّ أن يعيش.
الطائر الذي يودّ لو يغنّي/ الطائر الذي يودّ لو يصرخ/ الطائر الأحمر والفاتر كالدم.
الطائر الذي يرفّ رفّاً هادئاً/ هذا هو قلبُكِ يا

طفلتي الجميلة.

قلبك الذي يرفّ بجناح من الكآبة/ على نهدك الشديد القساوة الناصح البياض (كلمات ص 150).

وقد يكون التكرار سؤالاً مفتوحاً على الزمن والنهاية، وهو سؤال يتكرّر ويتوالد مع قفزات في الزمن باتجاه الأمام دائماً، ومن أمثلة ذلك في شعره مقطوعته "الباقة" "Le Bouquet".

ماذا تفعلين هنا أيتها الطفلة/ بهذه الأزاهير المقطوفة قبل قليل؟

ماذا تفعلين هنا أيتها الصبية/ بهذه الأزاهير الجافّة؟

ماذا تفعلين هنا أيتها السيّدة الحسناء/ بهذه الأزاهير التي تذبل؟

ماذا تفعلين هنا أيتها العجوز/ بهذه الأزاهير التي تموت؟

إنّني أنتظر المنتصّر (كلمات ص 198).

7- القصيدة الومضة: جاك بريفير شاعر القصيدة الغنائية وشاعر الأغنية، وهذا يعني أن القصيدة ينبغي أن تكون قصيرة إلى حدّ ما، وأحياناً قصيرة جدّاً وخاطفة كالومضة، فلا تحتمل القصيدة الغنائية الطول، وإن كان مفهوم القصر أو الحجم بتفاوت بين قصيدة وأخرى، ولكنّ الملاحظ أن بريفير يركّز في مجموعاته الشعرية على القصيدة الومضة التي لا تزيد أحياناً على أربعة أو خمسة أبيات، وهي تمثّل فكرة أو مشهداً أو موقفاً من الحياة اليومية أو ما شابه ذلك، وهذا كثير في مجموعته "كلمات" "Paroles" ومنها مقطوعته "الطريقة المستقيمة" "Le Droit Chemin":

في كلّ كيلو متر/ في كلّ عام/ يدلّ شيوخ بجبهات قليلة الاتساع/

الأطفال على الدرب/ بإيماءة من الإسمنت المسلّح

(كلمات ص 155).

ومن ذلك مقطوعته "باريس في الليل" "Paris at night":

ثلاثة أعواد ثقاب واحداً فواحداً مشتعلة

في الليل.

الأول لمشاهدة محياك كاملاً/ والثاني لمشاهدة عينيكِ/

والأخير لمشاهدة ثغرك/ والظلمة كلّها لتدعوني.

لأضمّك فيها بين ذراعيّ (كلمات ص 197).

ومنها أيضاً مقطوعته "أغنية" "Chanson":

في أيّ يوم نحن/ نحن في جميع الأيّام يا حبيبتي/ نحن كلّ الحياة يا حبّي.

نتحابُّ ونحيا/ نحيا ونتحاب/ ولا نعرف الحياة/ ولا نعرف ما اليوم/ ولا نعرف ما الحبّ (كلمات 177).

ومن مجموعته "المطر والصحو" "La Pluis et le beau temps" مقطوعة لا تزيد على ثلاثة أبيات، وهي بعنوان "العشّاق الغدّارون "Les Amoureux Trahis" ":

أنا كنت أمتلك المصباح/ وأنت الضوء/ فمن الذي قد باع الذبالة؟ (المطر والصحو ص 48).

ومن ذلك قصيدته "توجيه"

"Droit de Regard": ☐

أنتِ/ أنا لا أراكِ/ حياتي كذلك لا تراكِ/ أحبّ ما أحبّ.

وذاك الوحيد يراني/ ويشاهدني.

أحب الذين أحبّهم/ أشاهدهم/ في مواجهة ما

يقدّمون لي (المطر والصحو ص38).

ومن مجموعته "قصص" "Histories" عدد من المقطوعات القصيرة التي يشكّل كلّ منها مشهداً أو موقفاً، ومن ذلك مقطوعته "الوجبة الخفيفة" "Le Lunch":

مالك الفندق الأسود/ مشدود إلى ما بعد الثريا/ جسور يلقي نظرة

في الفستان المكشوف الرقبة والكتفين/ لربة المنزل (قصص ص 52).

ومن مقطوعاته في هذه المجموعة "لبوتي الصغيرة" "Ma Petite Lionne":

يا لبوءتي الصغيرة/ ما كنتُ أحبّ أن تخدشيني/ وأنا قد سلّمتك إلى المسيحيين.

ومع ذلك فأنا كنت أحبّك جيداً/ وكنت أرغب أن تسامحيني.

يا لبوءتي الصغيرة (قصص ص 53):

ومن ذلك مقطوعة "حكمة الأمم" "La Sagesse des Nations":

منيرفا تبكي/ يندفع ضرس عقلها/ والحرب تُستأنف دون توقّف (قصص ص 59).

وله مقطوعة ومضة بعنوان "حلم اليقظة" "Réverie".

مسكين يا لاعب كرة القرن، بماذا تفكّر.

أفكّر بالفتيات بألف باقة/ أفكّر بالفتيات بألف مؤخّرة جميلة (قصص ص 65).

ومن ذلك أخيراً هذه المقطوعة بعنوان "قرع" "On Frappe":

من هناك/ لا أحد/ هذا ببساطة قلبي يدقّ.

يقدّ بشدة بالغة/ بسببك/ لكن خارجاً/ القبضة الصغيرة البرونزية على الباب الخشبي

لم تحرّك/ لم تُهَزّ/ لم تحرك فقط طرف الخنصر (قصص ص 96).

* * *

هكذا صار علينا الآن أن نحطّ الرحال بعد هذه الجولة مع شاعر البساطة والشعب جاك بريفير شاعر فرنسا الأكبر الذي وهب حياته للشعر ولأمّته وللعالم، وهو من الشعراء الكبار المعروفين في أرجاء المعمورة، وقد غادرنا إلى العالم الآخر قبل ربع قرن تقريباً..

المصادر والمراجع:

1- جاك بريفير، كلمات، طبعة غاليمار- 1949 (سلسلة كتاب الجيب 230) .1970

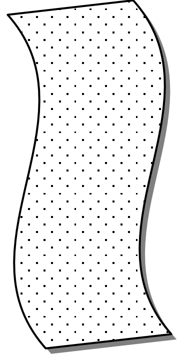
2- جاك بريفير، قصص، طبعة غاليمار 1963 (فوليو 119) .1979

3- جاك بريفير، المطر والصحو، طبعة غاليمار 1955 (سلسلة كتاب الجيب 847) .1968

4- جاك بريفير، رقصة الربيع الكبرى، طبعة غاليمار 1976 (سلسلة فوليو 1075) .1978

5- جان روسيلو، معجم القصيدة الفرنسية المعاصرة، مكتبة لاروس .1968

6- د.عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب- جزءان.



162

آراء

لزوميات المبدع

حسين حموي

الإبداع والحرية صنوان، كلاهما يتكامل مع الآخر، ويغذيه بروح الحياة. وكلاهما يتعامل مع النفس الإنسانية وخلجاتها التأملية والإبداعية من مفهوم إشكالي تتعدد فيه الآراء والنظرات. وتتقاطع خطوط التماس بينهما. تبعاً لتطور المجتمعات أو تخلفها. فالرؤيا الإبداعية تحاول إعادة تكوين العالم وتشكيله وفق رؤى فنية من خلال اللوحة والقصيدة واللحن والدراسة وما شابه ذلك من أقانيم الفن والعلم والأدب. بمعنى آخر إعادة ترميم الواقع وبنائه وفق الرؤى الإبداعية الجمالية والمعرفية، مما يشير بوضوح إلى أن جوهر الفن هو إعادة بناء الإنسان والكون معاً من خلال تخليصها من ظلام الجهل والتخلف والتعصب. وترسيخ قيم الحق والخير والجمال في الأرض؛ فالحقيقة مقياسها الجمال المشع في تكوينها الأزلي. والاجتهاد الإنساني في الاكتشاف الجديد المستمر الذي يحمل سمات التنوير والتغيير والتطوير؛ بما يحقق إنسانية الإنسان في فضاء الحرية الأرحب. فإذا كانت إشعاعات الحرية ضرورة لابدّ منها لتحقيق إنسانية الإنسان؛ فإنها بالنسبة للمبدع تشكل أهم اللزوميات التي ينبغي توافرها لتحقيق العملية الإبداعية في جميع مراحلها الكيميائية المعقدة التي تمرّ بها، ذلك أن مهمة المبدع في مثل هذه الحالة تصبح أكثر صعوبة، فهو يريد الانعتاق والتحليق بكلا جناحيه إلى فضاءات الإبداع، والتغريد بكل حريته من أجل إيصال صوته وأفكاره ورؤاه إلى الآخر، بأسلوب جمالي يقدّم المتعة والمعرفة في آن، ويرتقي بالوعي

البشري إلى الحالة التي يستطيع عبرها إعادة ترتيب العالم وتشكيله وفق رؤاه الجمالية والمعرفية.

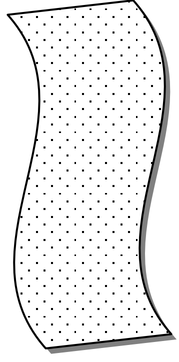
من هنا تبدأ الصدمة الأولى ليس مع حملة سياط العبودية بل مع العقلية السائدة التي تآلفت مع الواقع كما هو، وآثرته على أية عملية انتقال من حالة السكون التي ارتضتها وأقنعت نفسها بقبولها؛ إلى حالة الحركة باتجاه الأمام. وفي هذا السياق تنوّعت الدعوات إلى الحرية المطلقة، والحرية المقيّدة ونصف المقيدة تحت دعاوى مسؤولية الحرية والالتزام بشروط الوازع الوطني حيناً والقومي، والديني، والاجتماعي أحياناً أخرى. وجميع تلك الدعاوى تصب في خانة مثبطات الإبداع، وتكبيله بالقيود التي تحول دون انطلاقه إلى حيث يشاء المبدع. فمتى كان الإبداع ينتظم في قرارات وقوانين وأعراف وتقاليد عفا عليها الزمان تحدد مسار خطوات المبدع وإيقاعها؟ وألوان إبداعه القزحية؟ وأشكالها التي لا يجوز بأي حال من الأحوال أن تتأطر في شكل محدد لا يتغير ولا يتبدل إلا بقانون؟ أو بموافقة من يهمه الأمر؟ إن هذه الدعاوى سواء جاءت عن حسن نية أو سوء نية هي قاتلة لموهبة المبدع، وذائقته الفنية، وقد يصل الأمر إلى اتهام بعض المبدعين بالجنون فيما إذا كانت نظراتهم ورؤاهم الحداثوية تخالف الواقع؛ وهو جنون الإبداع الذي يختلف عن ضياع العقل كون ذلك المبدع خالف العرف العام، وسار عكس التيار الاجتماعي السائد، وطرح أفكاراً جديدة تعيد ترتيب الأشياء والمفاهم في سياقات أخرى مخالفة للأخلاقيات والأعراف السائدة في المجتمع. وقد أشار بعض النقاد والباحثين إلى هذه المسألة مؤكدين على أن علاقة الإبداع بالجنون أو الجنون بالإبداع ليست علاقة سببية؛ فالمبدع ليس مجنوناً والمجنون ليس مبدعاً بالضرورة، لكن حيوية الإبداع قد تجاور أو تصاحب أو تتداخل أحياناً مع ما يسمى أو يصطلح عليه بالجنون، فكلما كان المجتمع المحيط الذي يعيش في كنفه المبدع متزمتاً متعصباً توغلت هذه التهم باتجاه حقول الإبداع، والمبدعين والعكس هو الصحيح.

ترى ألم يكن أفلاطون أول من اتهم الشعراء بالجنون؟ أو بالخروج على حكمة الفلاسفة؟ واقترح على حوارييه إخراجهم من جمهوريته؟ واتهمهم بأنهم يؤججون العواطف ويقودون النفس البشرية إلى حالة من عدم التوازن باستسلامها إلى العاطفة وعدم احتكامها للعقل؟ لا بل كان يرمي إلى أبعد من ذلك حين حمّلهم مسؤولية إشاعة الاضطراب والفوضى في صفوف الناس الذين يعيشون داخل أسوار المدينة الفاضلة، فمن أراد السلامة والعيش بأمان واطمئنان عليه أن يلقي بالشعراء خارج أسوار تلك المدينة. والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة في هذا السياق هو لماذا الإبداع إذاً؟

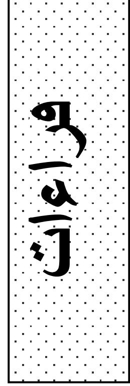
وللإجابة نقول: إذا لم يكن الإبداع من أجل تنوير العقل والتغيير والتطوير، ونشر المعرفة، والعدالة، والحق والحرية والخير والجمال والأمل بين الناس فمن أجل ماذا سيكون؟ وهل كان الشعراء إلا في طليعة المبدعين الذين يرفعون راية رفض الواقع، لإعادة ترتيبه من جديد؟

إن الإبداع يمثل نقطة البداية، ومحور صناعة الوعي، والرافعة الرئيسة لكل نهوض حضاري وتطوير ثقافي. فالثقافة هي التي تساعد على إعادة بناء الإنسان والكون وفق رؤى جديدة مغايرة لما

هو مألوف، وفتح الآفاق لما ينبغي أن يكون وليس لما هو كائن في أنساق إبداعية متراتبة متكاملة يحتل مفهوم البناء فيها المقام الأول وقوة التأثير في الوجدان والمواقف الدائرة الكبرى في الحياة والمجتمع والحق والخير والجمال والمقامات الأخرى.



164



ماء الياقوت... نار الوجد (قراءة أولى)

محمد راضي جعفر ــ العراق

(1)

مجموعة (ماء الياقوت) للشاعر عبد القادر الحصني حمولة صوفية ثريّة، تستمد توهجّها من رصيدٍ معرفيّ مكتنز، وموهبةٍ فنية كبيرة، تؤسس بنياتها اللغوية والصورية والإيقاعية في سياق بنيةٍ كلّيةٍ تتنافذ من خلالها البنيات الثانوية تنافذاً خلاّقاً. وتشكل هذه المجموعة مع مجموعات الشاعر الأخرى صوتاً بارزاً في شعر الحداثة العربي.

وهذا البحث المتواضع هو في الحقيقة حصيلة قراءة أولى للمجموعة، وقفت عند استخراج الثيمات الصوفية السوريالية فالسريالي مثل الصوفي كلاهما يميل إلى التجرد والغرائبي، ويُعنى بلغته وموسيقاه أيما عناية، وينأى عن الكثافة المادية. وإذا كان البحث ـ كما سيأتي ـ سيعزل كل ثيمة عن أختها لغرض ردّها إلى أصلها الصوفي التراثي، فإن من المؤكد أنّ سياسة الانتقاء وعزل الرؤى عن بعضها تبدو غير منطقية لتداخل تلك الرؤى مع بعضها تداخلاً يكاد يكون تاماً.

لقد اكتشفت القراءة الأولى للمجموعة بعض الثيمات الصوفية مثل: الاغتراب والتفرد الصوفي، ورمزية الأنثى، وطفولة الكون الأولى، والمكابدة، والسكر الصوفي، والحب

الكوني، وسوف يتناول البحث كلاّ من هذه الرؤى بشكل مكثف

(2)

في قصيدة (مفردة مثل قلبي) يصف الشاعر نفسه بالمفرد: (1)

أنا مفرد مثل قلبي
و(حمص) التي أيقظتني على الحب والله
لمّا تزل في المساء
تذوب حنانا
وتهمي طيوفاً ملونةً
من عيون النساءْ
وهنّ يطرزْن أغطية للصلاةْ
ويمنحنها للصبايا

هو مفرد، فهو غريب، وهو هنا يحيل إلى غربة الحلاج في قوله مخاطباً الحق: (2)

أنا غريبٌ وحيدٌ بكم يطول انفرادي

وكما فطر الحلاج على الحب الإلهي، فقد استيقظ الشاعر "على الحب والله"، ومن هنا كان له زمن خاص به، مطلق ولا متناهٍ، ومجهول أيضاً، فهو مع المعشوق، يقول في ذلك(3):

"ولي زمنٌ فيه كل الذين أحبّ"

ولكنه وحيدٌ في زمنه أيضاً (ولي زمن ليس فيه سوايا) (4)

ولعله يهيب بقول الحلاج: (5)

غبت وما غبت عن ضميري فمازجت ترحتي سروري
واتصل الوصل بافتراق فصار في غيبتي حضوري
فأنت في سر غيب همي أخفى من الوهم من ضميري

إنها الأضداد التي برع الصوفية في التأليف بينها: الغيبة والحضور، القبض والبسط، والشاعر مفرد وغير مفرد (الصوفي ابن لحظته، ليس له ماض وليس له مستقبل). وإذا كان الشاعر يخاطب في نصه ديك الجن الحمصي فقد حل هذا في كل (ديك جن) يرغب في الشيء ويرغب عنه، ولكن الأمر: (يقول الشاعر) (6)

أوسع من رغبتين

وأضيق من رغبة لا نريد سواها

وهكذا يدّجن الصوفي الحالات جميعاً، ويجمع بين الأضداد، تماماً كما فعل ابن رغبان حين قتل حبيبته - غيرة عليها - وجبل من رمادها كأساً يشرب بها حتى يمتلئ ولا يمتلئ ولكي يسكر فلم يسكر. فالله قريب بعيد، ظاهر وباطن. وإذا كان تأويلنا للنص صحيحاً حول مناصصة الشاعر لغربة الحلاج، فهناك تناص آخر تقمصّه قول الشاعر (7)

وَهَبْ راودتَه النجوم الجميلات عن نفسه

وهبطنَ إلى حجره نجمة أثر أخرى

فالشاعر يهيب بما رواه ابن عربي من أنه ذات ليلة، نكح نجوم السماء كلها فما بقي منها نجم إلا نكحه بلذة عظيمة روحانية(8)

ومراودةُ النجومِ الشاعرَ يكشف عن توقِهِ إلى المطلق، ورغبته في ارتياد اللامتناهي، هرباً من الأرض وطلباً للاستجمام القدسي.

وعند عبد القادر الحصني تأخذ المتناقضات المتجاورة شكلاً بنيوياً كاملاً في قوله: (9)

حانٍ هو الليل لولا الريحُ والمطرُ

على كلينا

مساء الخير يا حجرُ

أشبهتني فكلانا كان منتظراً

أشبتهني

وكلانا ليس ينتظرُ

بنيتان مركبتان تتقابلان: التشابه، والتغاير، وهما تحيلان على تضاد آخر: فما هو الحجر عند الشاعر: هل هو الحجر المعروف؟ إذن فقد كان ينتظر الحياة، كما كان الشاعر ينتظر البعث. وهما أيضاً لا ينتظران شيئاً: فكأن الشاعر حدَسَ - ينبض الصوفي - إنه لن ينتظر طويلاً: أو أن التقاءه بالمحبوب حاصل سلفاً، فكأن انتظاره لا انتظار، تماماً كالحجر الذي ينتظر الحياة ولكنه لا ينتظرها في آن.

تلك إحدى لعبتي الشاعر، أما اللعبة الأخرى، فهي أن الحجر أحد اثنين، الفضة أو الذهب، والنص واحد من مجموعة نصوص، أهداها إلى زوجته تحت عنوان (حالات من خمر

ونجوم وعطش وأجراس وحجر وأشياء أخرى إلى زوجته رجاء) (10) فإذا انضامت هذه الإشارة إلى عنوان الديوان "ماء الياقوت" كان الحجر ـ على وفق ذلك ـ متعيناً آخر أبدعه الشاعر متوهجاً، لحظة توهجه في الليل الحاني على الرغم من الريح والمطر.

ومع هذا التوهج المشترك (التشابه) فإن التغاير حاصل: لقد انتظر الشاعر، وهو مُلاقٍ المحبوب فكأنه لم ينتظر، لأن اسم (رجاء) ـ زوجة الشاعر ـ هو مهماز الشاعر السالك طريق العشق، فهو رجاء في كلتا الحالين: الفناء أو البقاء.

(3)

والشاعر مسكون بأسئلة القلق عن الأنثى: فلنقرأ له (11)

فيا أصدقاء الطفولة هل تذكرون (حنان)؟

فهي الأنثى، المتجلية، والطفولة الغائبة عبر نقاط:

من الضوء نائيةً في الظلام البعيد (12)

وهذه الأنثى، أو تلك الطفولة، تعادل، يقول الشاعر: (13)

"يد الأم، تفاحَة الأخت، سيفَ الأبوّة، حرشَ الصنوبر"

ففي الأنثى يرى الصوفي (الشاعر) الله متجلياً، فالحق ((لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً لأنه بالذات غني عن العالمين. فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعاً، ولم يكن الشهود إلاّ في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله)) (14). وبذلك كانت حنان تجلياً لكل نساء الكون. ولذلك انعطف الشاعر (الصوفي) مرتداً إلى طفولته البشرية (طفولة الكون) يقول في ذلك: (15)

وهل تذكرون الأوائل:

أولَّ ليلٍ

وأولَّ برقٍ

وأولَّ رعبٍ

تدافع أوديةً من ضبابٍ

إلى برزخ الغيمِ

في عربات الدخانْ؟

وفي ذلك إحالة إلى المبدأ الأول (اللوجوس) حين بحث رواد المدرسة الإيوانية في الأس الأول الذي خلقت منه الموجودات، أي الهيولى التي كمن فيها الكون وأشبعت فيها رموز

حيوية تجسدت في ما بعد في بعض الديانات العليا، التي رأت في الإنسان صورة من الكون ونموذجاً للإله، وقد تجسد في ذلك كله، فكرة الموازاة بين الإنسان والطبيعة، فالإنسان هو الكون الأصغر، بينما تشكل الطبيعة الكون الأكبر وهذا المبدأ هو الذي طوره الصوفية إلى مذهب الإنسان الكامل، الذي أنضجه عبد الكريم الجيلي. فالإنسان الكامل على وفق ذلك بؤرة تجوهر حركة الأضداد في العالم. ولكي لا يتشتت انتباهنا ينبغي أن نظل عند مبدأ الخلق الأول الذي تجسد عند الصوفية بحكاية مؤداها أن الله حين خلق آدم عليه السلام، خلق النخلة من فضلة خميرة طينته، وبقي من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة في الخفاء، فبسط الله تلك الفضلة أرضاً واسعة الفضاء "فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره، ويبهر العقول أمره" (16) على حد تعبير ابن عربي.

وهكذا يبدو لنا أن أسئلة الشاعر (الصوفي) عن أوائل الأشياء، وكأنه تساؤل عن بداية الخلق. وفي قصيدة (ماء الياقوت) التي تبدأ بقوله: (17)

ذات صباح

في صحن الدير

بينما كانت راهبة تعقد زّنار الفجر على عطفيها

والناسُ نيامْ

يهيب الشاعر مرة أخرى بالمبدأ الأول للخلق، فالطفل الذي رأته الراهبة "يقعد ويدلّي ساقه على حافة قلبي" هو رمز لطفولة الكون (طفولة الشاعر الصوفي) كما أنه في فقرة من النص ينعطف نحو: "آنسة مثل النسمة" هي الآن (تغريد): 18

دارة (تغريد) في الجهة اليمنى

وعلى الجهة اليسرى قلبي

لكن الخيط المتوِّتر كان يشدّ الطفل

وكان الطفلُ يشدُ الخيط

ولا تخفى العلاقة ـ على وفق المذهب الغنوصي ـ بين الطفل، أول مبدأ الخلق، وبين الأنثى. فالمرأة ـ ما يقول الكاشاني ـ "صورة النفس والرجل صورة الروح، فكما أن النفس جزء من الروح فأن التعين النفسي أحد التعينات الداخلة تحت التعين الأول الروحي الذي هو آدم الحقيقي.... فالمرأة في الحقيقة جزء من الكل: وكل جزء دليل على أصله. فالمرأة دليل على الرجل.... والدليل مقدم على المدلول" (19)

وفي قصيدة (يمامة الغرق) يحيل الشاعر إلى حديث الرسول (ﷺ)" بدأ الإسلام غريباً وسيعود غريباً كما بدأ ، فطوبى للغرباء" (20) حين يقول:

بدأ الحب غريباً

وغريباً سيعود الحب (21)

وكأن الشاعر يهيب بقول أحمد بن عاصم، أحد العرفاء المشهورين، في هذا الصدد: "إني أدركت من الأزمنة زماناً عاد فيه الإسلامُ غريباً كما بدأ، وعاد وصف الحق فيه غريباً كما بدأ" (22)

وهي إشارة إلى أن الحب الإلهي الذي ولد غريباً، كما رآه الصوفية يعود غريباً، بعد أن افتقد الحميميّة، وغرق في المنفعة المادية، ولذلك يعود الشاعر في هذه القصيدة أيضاً إلى القمر مخاطباً صديقه: (23)

يا صديقي

يا عميق الجرح والعينينِ

يا مشتعل الحيرة عُمرك

قدّس الله وندّى

في الداميسِ

على الوحشةِ سّركْ

قمر الغربة أنتَ

وشذا القريةِ أنتَ

ورحيلٌ في حشاشات الينابيعِ

إلى ينبوعها الأولّ أنتَ

وفي ذلك عودة إلى مبدأ الخلق الأول (بكارة الكون = مبدأ الخلق الأول) بعد مكابدات عدة "كابد الليل عماه" و"كابد الزيتون في آونة العصر" و"كابد الوعر فكان السوسن البري" و"ثم كابدنا فكان الجدل الفاتنُ" (24) وكأنه يشير إلى أن العالم الأرضي غريب هو الآخر، وأن الخيال الصوفي الذي كان وراء حكاية قصة الخلق الأول، هو ملاذ الإنسان الأمين، وهو محرابه الأزلي.

وفي قصيدة (ولد) يقول الشاعر عبد القادر الحصني (25):

عبقت يا سمينة عجباً

عبقاً ملء روحها يَعِدُ

فتلّفتُ: هل ترى وجدتْ

هذه الأختُ مثلما أجِدُ؟

فهفا من حنينها أرجٌ

قال لي: مرَّ من هنا ولدُ!

الأخت في النص هي رمز للروح الأخرى: وربما رمز لروح الشاعر الصوفي. أما الولد فهو الآخر، رمز للحب، أو للخصب، أو للحلم، ولذلك لابد أن يستعير الأرج (المشموم) صفةً للقول (المسموع)، فهو وسيلة الاتصال بين الشاعر، وبين الآخر، أو بين الصوفي وبين روحه الظامئة إلى الينبوع الأول في العلّو.

(4)

يكرر عبد القادر الحصني الفعل (كابد) أربع مرات في هذا النص: (26)

كابدَ الليل عماه: كبدُ الليل الجمانْ

... والمحارات الألي

.. والعناقيد الدِنانْ

كابد الزيتونُ في آونةِ العصرِ؟

فمّا كابد الزيتونُ بوحٌ

شقّ قلب الليلِ،

أورى وردةً مثل الدهانْ

كابد الوعرُ فكان السوسنُ البريُّ،

والنحلُ،

وكان الأقحوانْ

ثم كابدنا، فكان الجدلُ الفاتنُ:

أطعمْ لقمةَ الزقومِ

في الجنةِ

واشرب سلسبيلاً

في الجحيمْ

واعطِ هذين النقيضين الجميلين الأمانْ

فالمكابدة رياضة الصوفي الروحية، وهو إذ يخلعها على ما حوله من المتعيّنات، فإنما ليؤكد مجاهداته الشاقة، فالليل سكنُ الصوفي، كما أن المحارات سكن اللآلي، والدنان سكن الخمور. وفي الليل يطلق الصوفي مواجده في حضرة المعشوق، ضارعاً، ثمَّ واجداً، ثم سكران.. والزيتون يكابد، لأن العارف يقيم الليل بالتلاوة والتهجد، وغير بعيد عن الزيتونة، ألم يقل الله سبحانه: ﴿الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾ (27).

ثم ألم يعمّر نور الزيتونة قلب هذا العاشق، بعد أن هداه الله، وسحره بجماله القدسي؟ والوعر يكابد كما الصوفي، وهل خلق الصوفية إلا للوعر، منه شبّوا وعليه شابوا، ومن ذلك الوعر الأشد، السياحةُ في الصحراء، متكلين على الله في الحلّ والترحال، لا يسألون ولا يستفسرون. يجاهدون مع السوسن البري ويسبِّحون بحمده، فلهم أزيز النحل في الخلايا، ولهم جَلَدُ النبتة البرية ولهم أخيراً، الأقحوان وعطره.

(5)

في قصيدة "خمر" يطرح الشاعر عبد القادر الحصني، مبدأ الحب الإلهي من خلال الوجد العرفاني، وحال السكر الذي يتوق إليه الصوفي، وسيلةً لبلوغ الاتحاد المنشود مع المطلق. وتتكون القصيدة من مقطعين، كتبا بطريقة البيت الشعري، وجاء المقطع الأول على وزن الخفيف: (28)

رب هلا دريت أن حياةً

ألبستني يداك

ما هيْ الحياةُ

ما سيبقى مني وقد عسعس العُمرُ

وغام الشذا

وغاب السُقاةُ

يتبقى مني إذا الخمر دارت

في العشّياتِ

أكْؤسٌ فارغاتُ

هي ذي الخمر قد تجلّت علينا

فخذوا العمر يا سقاة

وهاتوا

وانظروني شلو الكؤوس صريعا

ليس أغلى من الخطايا الخُطاةُ

أنا سكران طينةً فدعوني

أو خذوني بحلمكم يا صُحاةُ

الخفيف هنا، وزن غناء وترقيق (29)، والشاعر (الصوفي) يتغنى بالخمر الإلهية، برقة متناهية، وعذوبة صافية، ولذلك فإن هذا المقطع، بتفعيلة الخفيف الغنائية الرقيقة، كان مهيئاً للانتقال إلى تفعيلة المتدارك القصيرة (فاعلن فاعلن) وقد ثمل الشاعر "الصوفي" بخمره الإلهية فخرج عن وقاره منشداً: (30)

ليلةٌ من قُبَلُ

ليلةٌ أو أقلْ

كان ما أشتهي

بيدرٌ وأشتعل

شعرها بالشذا

لحمها بالطفلْ

وسوست وشوشتْ

الحليُّ.. الحُلَلْ

نحلةً نحلةً

شُدّني يا عسلْ

عنك لم يسألوا

عنهمُ لا تسلْ

ففي الخبب "جلبة وضجيج" وفيه من الحركة الراقصة الجنونية، ما حفز الصوفية إلى الإفادة منه في بعض منظوماتهم (31).

وهكذا يعبر الشاعر الصوفي من بحر إلى آخر تعبيراً عن تجربة انفعالية لم يجد أمام طوفاتها بُدّاً من ركوب التنوع الإيقاعي ربما بدون وعي. وقد يستخدم الشاعر (المفارقة) في بناء نص شعري طريف يقول الشاعر: (32)

نديمك لا يشرب الخمر كيما تدور به الأرضُ

فالأرضُ (أصلاً) تدورْ

ولا يشرب الخمر كي يقتل الوقتَ

فالوقت ما بين وقت وآخر

يمسي غلاماً

يُدير علينا الخمورْ

نديمك يشربها كي يراكْ

ويشربها خشيةً من سواكْ

لم يشأ الشاعر أن يطلق مفارقته دون توطئة. فحال السكر الذي هو فيه، بعث النشوة على لسانه ففاض بحقيقتين تسوغان السكر المادي: أولاهما في الانتشاء لذاته، فإذا داخ الشارب دارت الأرض به. وقطع فضاءاتها الشاسعة، آمراً أو سيّداً يأمر وينهى ويملك ويُملك. وثانيهما: قتل الوقت. والوقت - عند العامة - ، قاتلٌ ولذلك ينبغي الثأر منه - في حالة السكر بإزجائه قتيلاً ولكن الشاعر، أخذه السكر الصوفي الروحي، لذلك كان الوقت عنده جزءاً من لحظة الأنس التي هو فيها (غلاماً... يدير علينا الخمور) ومن هذه اللحظة المضاءة صوفياً تنبثق مفارقة الشاعر: السكر وسيلة اللقاء، فالفناء... فيه تتفتح منابع الطاقة الروحية، وتستيقظ شهية الاتصال بالمحبوب. ولذلك غاير السكر المادي الذي يغلق العين، والفكر، والوجدان، ويصمها بالدوار القاتل.

وهكذا نرى أن المفارقة قامت على ميزة أساس تكمن في التباين "بين الحقيقة والمظهر"، مثلما أصلّتْ بلاغتها في اقتصادها اللغوي لتحقيق ما يعرف بمبدأ التضاد العالي (34).

وفي قصيدة أخرى للشاعر، نقرأ هذا النص (35):

وحمص غداة يكمل الكلام تفيء إلى صمتها المبدعِ

وتنداح في أزل من صفاء عصي على الزمن المطبئِ المسرعِ

وحمص الهزيع الأخير من الليل

بعد انغلاق الحواني على الخمرِ

قبل انشقاق الأذان عن الفجرِ

تخبرني أنَّ همي يزيدُ

وتنقص واحدةً أضلُعي

الزمن عند الصوفية، مبطئ، مسرع، موجود وغير موجود، على وفق ما يغشاه من أحوال القبض والبسط، والوحشة والأنس، والقرب والبعد، فالزمن متوحد مع المتزمن فيه فكيفما يكن المتزمن يكن الزمن، ولذلك يطرح الشاعر حاله الصوفية من خلال الزمن. فما "بعد انغلاق الحواني على الخمر" (وحشة الشعر في بعده عن المحبوب) لا يشاكل ما "قبل انشقاق الأذان عن الفجر" (لحظة انكشاف المحبوب في نوره القدسي) ومن هنا آل الحال إلى ازدياد الهم ونقصان الأضلع (ضلع خلقت منه حواء) فالشاعر المعاصر في حنينه إلى (الطفولة) وتذكره المحبوبة (حنان) (36)، مثل حال الشاعر ديك الجن الحمصي، حين قتل زوجته (وردا) غيرة عليها، وطلباً للأمان. (37).

ها... (ورد) والسيف

لم يمنحاك الأمانْ

فلم يظفر بغايته، وعاش نادماً على ما اقترف. فلم يكن حبّ ديك الجن معشوقتُهُ واتحاده الجسدي بها، توسلا إلى التوحد الروحي، بعيداً عن الإحساس الصوفي.

الهوامش

- مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1998.

(1) ديوانه، ماء الياقوت، ص 9.

(2) ديوان الحلاج، ص 42.

(3) ديوانه، ماء الياقوت ص 9.

(4) المكان نفسه.

(5) ديوان الحلاج، ص 51.

(6) ديوانه: ماء الياقوت، ص 12.

(7) المصدر نفسه، ص 39.

(8) ينظر: الفتوحات المكية، 8/1.

(9) ديوانه: ماء الياقوت، ص 74.

(10) المصدر نفسه، ص 67.

(11) المكان نفسه.

(13) المكان نفسه.

(14) فصوص الحكم، ابن عربي، ص 333.

(15) ديوانه: ماء الياقوت، ص 15.

(16) ينظر: الفتوحات المكية، ابن عربي، 126/1.

(17) ديوانه: ماء الياقوت، ص 19.

(18) المصدر نفسه، ص 21.

(19) في تعليقه على الفصوص، ص 327.

(20) صحيح مسلم 130/1.

(21) ديوانه، ماء الياقوت، ص 25.

(22) كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة، ابن رجب الحنبلي، ص 15.

(23) ديوانه: ماء الياقوت، ص 26.

(24) المصدر نفسه، ص 27.

(25) المصدر نفسه، ص 73.

(26) ديوانه، ماء الياقوت، ص 27.

(27) سورة النور، الآية: 35.

(28) ديوانه، ماء الياقوت، ص 79 ـ 80.

(29) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، 192/1.

(30) ديوانه: ماء الياقوت، ص 81 ـ 82.

(31) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، 80/1.

(32) ديوانه: ماء الياقوت، ص 40.

(33) ينظر: المفارقة وصفاتها، د. ي. ميولك، ص 44.

(34) ينظر: المصدر نفسه، ص 63.

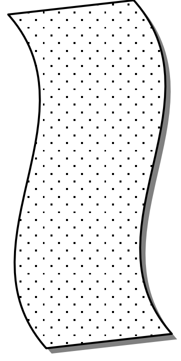
(35) ديوانه: ماء الياقوت، ص 13 ـ 14.

(36) ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

(37) المصدر نفسه، ص 16.

مصادر البحث ومراجعه

- ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبي، بغداد، آفاق عربية، ط 2، 1404 هـ ـ 1984م.
- صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، جـ 1، دمشق، دار إحياء الكتب العربية، 1955.
- الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا في السوربون، 1401 هـ/ 1981م.
- فصوص الحكم، محيي الدين بن عربي، تحقيق د. أبو العلا عفيفي، القاهرة، دار أحياء الكتب العربية، 1946.
- كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة، ابن رجب الحنبلي، القاهرة، البابي الحلبي، د. ت.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، بيروت، دار الفكر، ط2، 1970 المفارقة وصفاتها.



177

إضاءات

ثنائية البناء
في قصيدة مفدي زكريا (الذبيح الصاعد)

شفيقة العلوي ـ الجزائر

لقد بات من الضروري ـ في عصر العولمة والتكنولوجية المعرفية ـ إثراء المناهج التحليلية بنظريات جديدة تفكك النص الأدبي وتكشف عن مقوماته الدلالية والشكلانية. ذاك، لأن الاكتفاء بالمنهج التقليدي لدراسة النصوص الشعرية والنثرية يؤول إلى درب أحادي الرؤية.

ولقد أفرزت الثورة التكنولوجية مناهج لسانية متعددة، وظيفية، تحويلية توليدية، نفسية، نصيّة؛ كل يسعى لاستخراج الأبعاد الداخلية للنص. وبذلك، يتحقق التفاعل المعرفي بين العلوم اللسانية والأدبية، ويمرق من دائرة التحجر المعرفي والمنهجي على حد سواء. لذلك اخترنا موضوعاً هو:

ثنائية البناء العميق والسطحي وأثرها على المحتوى الدلالي. مقاربة توليدية تحويلية لقصيدة مفدي زكريا الذبيح الصاعد.

ونحاول من خلاله ـ إن شاء الله ـ إسقاط المنهج التحويلي التوليدي لزعيمه نعوم تشومسكي على القصيدة لأجل استخراج معالمها الدلالية التي تتوضح من خلال مستوييها

التركيبي والصوتي.

1 - التركيب ودلالية النص:

إن قراءة متأنية ناقدة لقصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، والتي يبلغ عدد أبياتها 68 بيتاً، يكشف عن حقائق أهمها:

1/ - غلبة الأسلوب الخبري على النص، إذ لم يتجاوز الإنشائي 34 بيتاً. وهو يتراوح بين النداء والأمر غالباً. وهذا يتماشى مع الطابع العام للقصيدة، الذي يرمي إلى الاعتزاز بالشهيد أحمد زبانة، ويؤكد تساميه وصعوده للسماء أي خلود ذكراه رغم موته. وتحوّله إلى أغنية ألفها موته، وعزفتها روحه الخالدة ورددتها قلوب الزمان.

2/ - لقد ورد الأسلوب الخبري وفق تغييرين تركيبيين هما:

❖الإخبار عن طريق تحويل تغيير الرتبة، نحو:

(باسم الثغر كالملاك أو كالطفل يستقبل الصباح الجديدا) (1)

فالأصل أن يقال: (يستقبل الصباح الجديد باسم الثغر)، لكن لهذا التغيير بتقديم الحال (باسم) على الفعل وصاحبه معاً أثراً دلالياً؛ إذ إن الشاعر وهو المكلوم في جوارحه وسجين حواسه أراد أن يعلنها صرخة في وجه العدو المستدمر، ليقول له: (لا، فالذبيح/ الشهيد لا يخشى الموت، ولا سمّه. إنه يستقبله ويتقدم إليه بثغر باسم وثقة نفس وقوة إيمان). فبسمة الثغر ترمز لهذا المعنى النفسي الداخلي المتواري وراء شكل الجملة المنطوق.

- **الإخبار عن طريق تحويل الزيادة:**

ويظهر ذلك في:

حالماً كالكليم كلمه المجد فشدّ الحبال يبغي الصعودا (2)

إن البناء العميق للجملة يقوم على:

مكون فعلي + مكون اسمي

فعل + فاعل + توسعة

شدّ + هو + الجبال

لكن مثل هذا البناء العميق لا يعكس كل القيم الدلالية للنص، ولا ينكشف عما يختلج في شعور الناظم؛ فلذلك وسع الشاعر تلك السلسلة الإسنادية بوصف حال الذبيح الصاعد، المتلهف للموت والساعي إليه سعياً بجملة إسنادية مركبة (يبغي الصعودا)، ذات المؤشر النسقي القاعدي:

مكون فعلي + مكون اسمي + مركب فعلي

(فعل + فاعل) + مفعول + وصف

(شد + هو) + (الحبال + نصب) + (يبغي الصعودا)

وبذلك يكون البناء الخارجي للجملة أي البنية السطحية أكثر دلالة على الإرادة الداخلية للذبيح الصاعد المتقدم للموت برغبة.

إن مثل هذه السمات الانتقائية (قوة + إرادة + حالة) ترسخ في الذهن بما لا يدع مجالاً للريبة والشك، أن الذبيح أُريد له الموت (من الاستعمار طبعاً) فأراده، وشد الطريق إليه وكأنه جنة الخلد الموعود بها؛ بله هي كذلك. فالثنائية الزمانية (فعل/شدّ) و(يفعل/يبغي) تبرز هذه الرغبة الذاتية اللامحدودة زمنياً الطامحة للصعود.

3 - التحويل بالأمر:

إن جملة (اشنقوني، فلست أخشى حبالاً...) (3) محولة من بنية تجريدية بسيطة مجردة وخبرية، مصرح بفاعلها وهي: (شنق الأعداءُ الذبيح) إلى سلسلة خارجية أهمل التصريح بالفاعل الحقيقي، بل أشير إليه إشارة ضمنية في صورة الضمير (الواو) ذي الوظيفة النحوية الاسمية. ويتضح ذلك من خلال التحليل النسقي للبنيتين:

مركب فعلي + مركب اسمي

فعل + فاعل + مفعول ← مكون أمر + (مركب فعلي)

شنق (+ صريح) +الذبيح ← أمر + (فعل + فاعل + مفعول)

← (شنق + ضمير/واو + الياء)

وتصبح ← اشنقوني

فالشهيد/ الذبيح لا يهمه قاتله، جنسه، عمره، أرضه، انتماؤه، لا يهمه الكشف عن ذاتية المجرم القاتل، مادامٍ الشنق سيرفعه للجنة، ويجعله يحظى بالخلد. ومن ثم، أصدر الذبيح زبانة أمره بقوة لجلاديه أيٍّ كان نوعهم بهذا التركيب السطحي (أي أسلوب الأمر) الذي وارى الفاعل. وبذلك تتحقق المناسبة بين الشكل الخارجي والمعنى الداخلي المنوط.

وإذا انتقلنا إلى شطر البيت (امتثل سافرا محياك جلادي) من الصفحة 10، تتأكد لدينا قيمة التركيب الخارجي وأثره على المعنى. فمثل تلك الجملة مشتقة من بناء داخلي تجردي ذي وظيفة إسنادية هو:

مركب فعلي + مركب اسمي + توسيع

(فعل + ماض) + هو/ العدو+ وصف

(امتثلَ + ماض) + هو/العدو+ (سافرا محياك)

وبعد إدراج تحويل الأمر على النحو التالي:

مكون أمر + (امتثل + سكون) + (هو/+ حذف) + (سافرا محياك)

يتغير بناء الجملة من شكله الإخباري السردي الوصفي، الماضي زمنياً - ينظر أعلاه - إذ تصبح دالة على الأمر والردع والتحدي، مع استتار الفاعل خطاً لعدم وظيفيته دلالياً: (امتثل + ∅ + محياك).

4 - التحويل بحذف الفعل:

وإذا انتقلنا إلى البيت التالي:

يا زبانا أبلغ رفاقك عنا في السماوات قد حفظنا العهودا

نجد الشاعر قد زاوج بين تغييرين تركيبيين؛ أي بين ضربين من التحويل. هما التحويل بحذف الفعل لإرادة النداء (يا زبانا). والتحويل بالأمر المباشر (أبلغ).

وقد جاء الثاني ملازماً خطياً للأول، ليؤكد رسالة الشاعر الثورية وتصميمه الداخلي على الانتقام من الاستعمار ومقاومته. إن حذف الفعل (أدعو) من المركب الفعلي البسيط (أدعو زبانا) ذي التغيير التركيبي: (+ حذف +زبانا) ثم تعويضه بحرف النداء (يا) دلالياً ووظيفياً، جاء ليؤكد هذه الرسالة والإرادة العميقة الجامحة من أجل تحقيق وطر الجزائر، ألا وهو (أبلغ رفاقك عنا في السماوات قد حفظنا العهودا) أي: حافظنا على الاستقلال.

وإذا توقفنا أمام هذا التركيب السطحي الأمري (أبلغ رفاقك عنا..) نلحظ تغييراً تركيبياً آخر، تعرضت له البنية العميقة - للجملة السابقة الطلبية - ذات المؤشر النسقي القاعدي التالي:

(أبلغَ + (زبانة/ فاعل) +أمر) + (رفاقك/ مفعول + عنا) ←

(أبلغ + ← = أمر) + (رفاقك عنا) ← أبلغ رفاقك عنا

لقد طلب الشاعر من الشهيد تبليغ الرسالة للرفاق في السماوات. والشهيد معروف الهوية زمانياً؛ فلذلك، أسقط الشاعر ذكره لفظاً ليتحول بذلك التركيب من نمطه العميق الخبري السردي أن مجرد الإبلاغ (أبلغَ) إلى الأمر المباشر بالإبلاغ. وبين هذين المعنيين بون شاسع.

وإذا توقفنا قليلاً أمام الوظيفة النحوية للقرينة (قد) الواردة ضمن التركيب الإسنادي (قد حفظنا العهودا) نلاحظ أن لها سمات انتقائية أثرت على المحتوى الدلالي للتركيب نفسه ومن ثم للقصيدة ككل.

فقد لها الصفات التالية: (+ حرف/ + توكيد مطلق)،

وعند اتصال هذه السمات بالفعل وامتزاجها به دلالياً ستنفي أية خيانة أو تراجع أو تخوف من العدو. وتنمحي بذلك صورة الضعف، لتؤكد للعالم بأسره أن الشعب الجزائري وفي لزبانة ومحافظ على عهد الثورة حتى الاستقلال أو الموت. فليس لهذه الزيادة الحرفية التي وسعت بنية الجملة الفعلية البسيطة (حفظنا العهودا) أي تغيير وظيفي نحوي، بل إن تأثيرها دلالي، لا يحيد عن ذا المعنى العميق النفسي.

2 - المستوى الصوتي ودلالية النص:

تتضافر الجوانب الصوتية بسماتها الفونولوجية مع المستوى التركيبي للقصيدة، فتتجلى بوضوح أبعادها الدلالية على النحو الآتي:

1 - لقد أسقط الشاعر مفدي زكريا على الذبيح الصاعد صفات الشموخ والاعتزاز بالنفس والأمل في صباح جديد، مختالاً في مشيته وكأنه عروس ترنو لسماء الخلد.

إن هذه العروس المختالة، الزاهية، المزغردة المترنمة بنشيد الحرية المرددة لألحانه في الفضاء البعيد حتى تدركه آذان العالم، ما هي سوى أحمد زبانة الشهيد.

فهذه الصورة الجمالية التي مزجت بين الموت والخلد، وصيّرت الموت غاية منشودة وكأنه الفجر، ما كانت لتؤدي غرضها الجمالي هذا إلا بالاستعانة بحروف صفيرية، مهموسة تضفي على النص موسيقى داخلية، وتحرك شعور القارئ، فتزهو نفسه مع الشهيد.

لذلك غلبت الحروف الصفيرية - المهموسة على الأبيات الخمس الأولى من النص، فنلفاها مثلاً في: (باسم، الثغر، كالملاك، يستقبل، الصباح، شامخاً، تيهاً). وعندما ينتفض الشاعر، بل عندما تنتفض روح زبانة لتصرخ صرختها، فتقول: لا للاستعمار، وتتحدى الموت بقوة وعنف، يميل الشاعر إلى الحروف القوية الصاخبة فنلفاه يختار صفات فونولوجية تناسب هذا المعنى وهي الجهر والشدة. فيقول: (زغردت، الفضاء البعيد، جديداً، اقض يا موت) (4). فالقاف والضاد المجهورتان - ينظر المثال الأخير - الشديدتان باجتماعهما تضفيان على الجملة قوة وصرامة. والتقاء الزاي المجهورة مع الغين المجهورة - في مثل زغردت في الوجود - القوية المستعلية يكسبان نشيد الحرية الذي يتغنى به الشهيد معنى البقاء والشيوع والانتشار المستمر الدائم المتكرر كتكرر حرف الراء العربي (5).

2 ـ ويتألف الجرس والإيقاع الموسيقي للقصيدة مع معناها الدلالي، في نحو:

أنا إن مت فالجزائر تحيا حرة مستقلة، لن تبيدا (6)

نلاحظ أن ألف الإطلاق (ا) التي أردفت الياء والدال ـ على التوالي ـ كونت نغمة تصاعدية مستمرة، وهي بذلك تؤكد أن الجزائر ستظل واقفة حرة، لن تباد أبداً 3 ـ واستخدام الفتحة كروي للقصيدة (لست أخشى حبالاً، اصلبوني فلست أخشى حديداً، يبغي الصعودّا، يستقبل الجديدا... العهودّا..) يكشف عن انفتاح سريرة الذبيح الصاعد. فالفتحة فونيم صائتي، قصير، أفقي، تنفتح مع الشفتان، وينبسط اللسان. ومثل هذه الحركة العضوية الفيزيولوجية تدل على هدوء داخلي تنطوي عليه كوامن الشهيد، الواثق من الخلود والنصر.

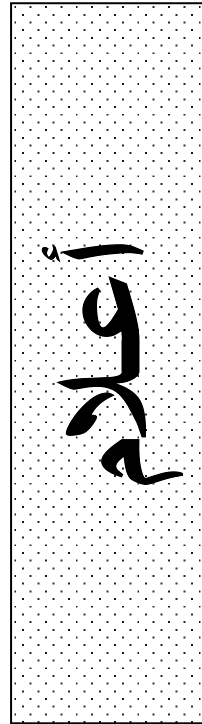
4 ـ إن مجاورة ألف الإطلاق المجهورة والحنجرية أي الصائتة للدال المجهورة بدورها (لن تبيدا، واملئي الأرض والسماء جنودا) يمنح القصدية قوة معنوية، ويعطي الفكرة طولاً ومداً يزيد البيت حدة، كلما ارتفع هذا الصوت بارتفاع ذبذباته وازدياد اهتزازه. ويؤكد سيبويه هذه الحقيقة، فيقول: (والعرب إذا ترنموا ألحقوا بالألف والواو والياء، وأبعدوها إذا لم يترنموا) (7).

فتعاقب نغمتين تصاعدية أمرية النمط الأسلوبي في (فاقبلوها ابتهالة...) ثم تنازلية (صنع الرشاش أوزانها) وأيضاً: (استريحوا إلى جوار كريم/ واطمئنوا فإنا... لن نحيدا) (8) يحدث تطريبا وترنيما، كما أنه يكسب البيت هيكلاً تنغيمياً إيقاعياً حاداً يؤثر على الوظيفة السياقية الدلالية للتركيب. وبذلك يُفهم من البيت (أي من النغمة المرتفعة) معنى التحدي، تحدي فرنسا وعدم الخنوع لها، لأن الشعب الجزائري قد صنع ثورته وعرف دربه. ثم يصف الشاعر هذا الطريق؛ طريق الرشاش والسلاح فيقول (صنع الرشاش أوزانها). فلا شك أن هذا الوصف الخبريَ الأسلوب يتطلب هدوء نفس وصبراً وثقلاً. ومثل هذا الأمر يتماشى والتنغيم الهابط.

هذه أمثلة عن ترابط بنيتيه العميقة والدلالية وآثارهما على دلالية النص وقدرتهما على الكشف عن العلاقات الداخلية للخطاب أيّ كان نوعه أدبياً أو نحوياً أو لسانياً إلخ.

الهوامش:

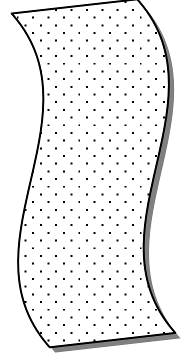
1 ـ ديوان مفدي زكريا: اللهب المقدس، قصيدة الذبيح الصاعد. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ص 9.
2 ـ نفسه، ص 10.
3 ـ نفسه، ص 10.
4 ـ نفسه، ص 10 ـ 11.
5 ـ حول مفهوم الجهر والصفير والشدة ينظر إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 21.
6 ـ ديوان مفدي زكريا، ص 9.
7 ـ سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج2، ص 416.
8 ـ مفدي زكريا الديوان، ص 17.



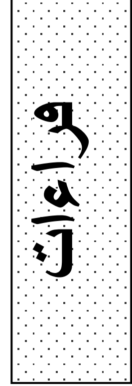
الدكتورة سهير القلماوي

(1911م ـ 1997م)

- سهير القلماوي كاتبة ومفكرة مصرية، وهي أول فتاة في بلدها تدخل الجامعة للدراسة.
- كانت منذ طفولتها شغوفة بالعلم، وقد تابعت دراستها بإصرار على الرغم من ممانعة أمها. نالت شهادة البكالوريا بتفوق، وانتسبت إلى كلية الآداب بناء على نصيحة الدكتور طه حسين. وحصلت على شهادتي الليسانس والماجستير من الجامعة المصرية، وعلى شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في فرنسا وبإشراف الدكتور طه حسين.
- ارتبطت بعلاقة مميزة في أثناء دراستها الجامعية الأولى والمتقدمة مع أستاذها طه حسين، فكان لها عوناً في مسيرتها الأكاديمية.
- احتلت مكانة مرموقة في الأوساط الأدبية والاجتماعية والسياسية، وأصبحت في عام 1979م عضواً في مجلس الشعب عن دائرة حلوان.
- كرمتها الحكومة المصرية بجائزة الدولة التقديرية لجهودها الثقافية الأدبية والفكرية.
- من مؤلفاتها: (أحاديث جدتي)، (أدب الخوارج)، (ألف ليلة وليلة)، (النقد الأدبي).
- من ترجماتها: (رسالة أبون الأفلاطون)، (قصص صينية)، (عزيزتي اللويتا)، و(عشر مسرحيات لشكسبير).



184



جهات الجنوب

تعدد في مستويات اللغة
وتنوع في أساليب السرد

د. عاطف البطرس

[إن مطواعية المادة التاريخية فخ للكاتب العصري، والسبب هو أن عظمته بوصفه كاتباً، سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي، وكلما سادت نواياه على نحو سهل، كلما كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً].

لوكاتش

الرواية والتاريخ:

استندت رواية الكاتب "ممدوح عزام" /جهات الجنوب/ على واقعة تاريخية، دون تحديد زمان ومكان الأحداث، ربما ليتسنى للقارئ إمكانية تصور الوقائع دون ربطها بزمان ومكان، فهو حر، طليق من الارتهان لعبودية الصورة، وحصار المكان وانفلاق الزمان.

عدم تحديد زمان ومكان الأحداث، قد يعطي /النص/ أفقاً مفتوحاً، ومدى غير محدود

للتصور وأعمال الخيال، لكنه يتركه عائماً ، غائماً يلفه الضباب، فالمكان المحدد هو الأرضية التي يقف عليها /النص/ وينهض البناء والزمان هو تاريخية /النص/ وبالتالي ملموسيته ومغزاه.

الاعتماد على واقعة تاريخية، يستدعي السؤال عن علاقة الرواية بالواقع، بمعنى آخر، التصوير الصادق للوقائع والأحداث، الأسباب والنتائج والملابسات التاريخية أي وضع الحدث /الواقعة/ في إطارها، مما يؤثر على جدوى وكيفية فهم وصياغة التعاليم الفنية.

لا نقصد بصدق الوقائع / الوثائقية/ فثمة مسافة في الفن، وفي عملية الإدراك الجمالي بين عكس الواقع، وبين تمثيله من قبل الكاتب، فهو ليس مشابهة الواقع خارجياً، أو التصوير الفوتوغرافي له، بل كشف العام من خلال الخاص، بأشكال وآليات الواقع ذاته، تصوير الواقع بعد تمثيله من قبل مرآة الذات المبدعة للفنان بكل مكوناتها ومشاعرها ومخزونها المعرفي الجمالي.

فالكتابة هي انعكاس للواقع من جهة، وخلق له من جهة ثانية، ، بتكوين عالم مماثل، عن طريق عملية /التخييل/ شريطة أن يبقى الكاتب أميناً لجوهر الوقائع ودلالتها، وهو حر في إجراء عملية فرز واختيار، بين ما يقدمه الواقع من مادة أولية وعناصر مختلفة بل ومتناقضة أحياناً على الكاتب أن يعيد ترتيبها وتصنيفها وفق رغبته الخاصة ورؤيته المحددة، فبدون عملية الفرز والتصنيف لن يكون بمقدور الفنان، استيعاب المادة التي عليه أن يكونه "هجيل".

عملية الاختيار يجب أن لا تفارق المصداقية التاريخية لجوهر الأحداث ودلالتها العامة، فالغرض الرئيس من الفن هو قول الحقيقة /بمفهومها النسبي/ مع الاعتراف الضمني بأن كل حقيقة تزيح حقيقة سابقة لها وتنزاح بحقيقة أخرى لاحقة لها، والحقيقة هي تتابع انزياح الحقائق، ففي الفن تأخذ هذه المسألة خصوصيات وآليات معقدة ومثيرة للجدل.

على هذه الأرضية يحق لنا أن نختلف مع الكاتب حول ما يراه من حقائق، عندما يتناول حدثاً تاريخياً، ويصور مدى تأثيره على بنى شخصياته، ونحن نعترف بأحقية الكاتب في إبداء وجهة نظره التي بدونها يخلو أي عمل فني من آية قيمة معرفية أو جمالية.

علاقة الكاتب بالتاريخ، عنصر من عناصر علاقته بالواقع.

رواية "ممدوح عزام" رواية سياسية تتكئ على واقعة تاريخية، الواقعة معروفة، حتى ولو حاول الكاتب عدم تحديدها.. النضال ضد الاستعمار الفرنسي /استرجاع/ مهاجمة قوات "الكولونيل" /الجيش الوطني/ المحافظة الجنوبية من الوطن المحرر /زمن الوقائع/ لتأديب المعارضة، وتدجين ما تبقى من رجالات الثورة الذين صنعوا مع إخوانهم في المحافظات الأخرى

الاستعلال فانهارت لديهم فرحة الحلم واصطدموا بفاجعة انكشاف الوهم، بهزيمة /1948/ وتتابع الديكتاتوريات العسكرية، فهل كان هدف الاستقلال، جلب حكومة تخذل الشعب وتحمل له الهزيمة، ثم تصبح جلادة له؟!

حالة الإخصاء التاريخي في العجز وعدم القدرة عل صياغة مشروع متكامل لمواجهة العدو الخارجي الذي يهدد الأمن والوجود، أدى إلى انكفاء /نكوص/ على الذات لتأكيدها بمواجهة ما يسمى بالعدو الداخلي /المعارضة/، فبمقدار التهاون مع العدو الخارجي وتراجع المواجهة معه، تزداد حدة القمع والتسلط في الداخل، وكلما ازداد الضعف الداخلي، واشتدت ساعة المعارضة، كلما ارتفعت الشعارات الطنانة للتصدي للخطر الخارجي وازداد قمع الداخل بحجة الهجمة الخارجية / المؤامرة/.

الرواية لا تدخل في شرح تفاصيل اللوحة السياسية للأحداث لكنها تقول وبصوت عالٍ، إن هذا العمل أكثر وحشية وهمجية من فظائع قوات الاحتلال، أيام الاجتياح هي المهاد الذي كشف عن جوهر شخصيات الرواية وبين مخزونها الإنساني والكفاحي العميقين

شخصيات الرواية:

أ ـ تكاد شخصية /الراوي/ المتماهية فيها شخصية المؤلف، أن تطغى على باقي شخصيات الرواية، لا من حيث السيطرة عليها، وانطلاقها بما تريد، وتحويلها إلى بوق لأفكارها وتصوراتها، وإنما من حيث اختلالها /الحيز/ الأكبر من مساحة الرواية، فالراوي /المؤلف/ يقوم بتقديم الأحداث وبالتعليق عليها، ويعرض الحكمة، ويستخلص النتائج، ويبين رأيه في الشخصيات ويقوم بعملية التمهيد والربط بين عناصر العمل الروائي لكنه ليس عليماً بما سيحدث، يترك للشخصيات كامل الحق في التعبير عن نفسها، من خلال أفعالها وحوارها مع الآخرين، دون قسر أو إكراه.

تطابق وعي الراوي للأحداث مع وعي شخصيات المؤلف لها ممكن الكاتب من الاختفاء خلف شخصية /الراوي/ الذي أوكل إليه صلاحيات وإمكانيات كبيرة، أتاحت للكاتب الغياب عن النص والحضور بشخصية الراوي بذكاء ومهارة، وترفع عن التدخل المباشر بتحديد مصائر وخيارات الشخصيات التي تميزت بحرية الحركة والشكل والنمو ضمن سياق الرواية وتطور الأحداث فيها.

أحد أشكال بعد المؤلف عن شخصياته الروائية تباين اللغة المستخدمة، حيث بدت لغة الشخصيات مطابقة لتكوينها المعرفي، بينما اتصفت لغة /الراوي/ بالغنى والتنوع والشاعرية خاصة في الوصف.

احتلال الراوي لهذا الحيز من الرواية، جعلها تعتمد على أسلوب السرد المباشر، أكثر من اعتمادها على تعدد الأساليب السردية الأخرى، كالحوار بين الشخصيات مما يساعدها على تقديم نفسها بشكل أفضل ويخفف العبء عن الراوي، كما غاب أسلوب التداعي /المونولوج/ وهو أسلوب هام خاصة عند /الاسترجاع/ فالرواية تسير عبر خطين متعارضين، الماضي، النضال ضد الاستعمار، والحاضر مقاومة الآثار التي خلفها الاجتياح وليس الاجتياح نفسه، وشخصيته /يونس/ /المستباحة/ المعطوبة تغري باستخدام تقنية التداعي لتقدم نفسها، عوضاً عن مهمة الراوي.

الاعتماد الأساسي على شخصية الراوي/ قلّلَ من التشويق وأضعف من حدة النمو الدرامي للرواية، لكن قدرة الكاتب على استخدام عنصر الوصف كتلوين سردي أنقذ السرد من رتابته، وساهم في تطوير الحدث، عن طريق التنويعات العاطفية، فالسرد بدون وصف جاف، وهو يعطي اللغة أقصى إمكانياتها ومساهمتها في عملية التخيل، فاللغة سيدة المكونات السردية وهي أساس البنية الروائية.

الخلل أن يطغى الدفق السردي على الوصف فيخفيه، والخطأ أن يسيطر الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التدفق والمضي إلى أعلى لتطوير الحدث، وبلورة ملامح الشخصيات، والنشاز يتمثل في طغيان أحدهما على الآخر، لا في وجودهما معاً في عملية تضافر وتآزر تشد عناصر العمل الروائي وتحول دون تراخي الحدث.

وهذا ما وفره الكاتب في عمله، حيث تألق وتأنق في عملية الوصف مستفيداً إلى أقصى حد من طاقات اللغة وملكاتها الشعرية، ليكسر جفاف السرد المباشر.

اتخذ الوصف في الرواية منحيين /الوصف الخارجي/ الطبيعة/ والوصف الداخلي/ مشاعر وأحاسيس الشخصيات، وقد أبدع الكاتب في المنحيين، بلغته الشاعرية، ومحافظة على وحدة وإيقاع العمل الروائي كوحدة عضوية، وحرصه على تنامي الحدث الروائي.. وصياغة بنائه الغني من الترهل، موظفاً عنصر الوصف بشكل خلاق في إغناء العمل ودفع حدة التوتر فيه، بتلازم العلاقة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للإنسان، والوسط الذي يعيش فيه، وانعكاسه على تشكله الداخلي /جدل العلاقة بين الداخل والخارج/.

لم يكن وصف الطبيعة إطاراً خارجياً للأحداث، وإنما يدخل في تصميم البناء الروائي، كأحد عناصره المكونة الفاعلة.

لقد تميز /الراوي/ المؤلف في الوصف المشهدي الخارجي، ووصف مشاعر وأحاسيس شخصياته، بإخراج مكنونها وتكثيفه بلغة موحية، تضاهي لغة الشعر، متجاوزة وظيفتها كوسيلة للتوصيل إلى هدف مطلوب يلقى عناية خاصة من الكاتب في توازن وتناسق مع تصوير

الشخصيات في وحدة علاقاتها بالظروف المحيطة بها عن طريق الربط المحكم بين أحداث الواقع وأحداث الحياة الروحية والنفسية للأبطال.

ب . يونس/ البطل المستباح المعطوب/ رجل الخيبات:

نتعرف على شخصية /يونس/ من خلال الراوي، الذي يصف لنا وصوله إلى قريته بعد قضاء 26 سنة في سجن في المنفى بسبب نضاله ضد الاستعمار الفرنسي، وتزداد معرفتنا به من خلال علاقاته الروائية بالشخصيات الأخرى /أبو الريش/ /والنجومي/ وغيرهما، ومن خلال مواقفه وأقواله وتداعياته "يونس لم يغادر أرض وطنه فحسب. وإنما هاجر من زمانه أيضاً" يونس مناضل من أجل الاستقلال، وقبلها عامل في فلسطين شاهد على تدفق الأسلحة، وبداية الغزو الصهيوني لها، بينما كانت "بنجود" تحل محل "صبحك بالخير" في سوريا، صارت "شالوم" بديلاً للسلام عليكم" بديلاً للسلام عليكم" الرجل الذي حارب فرنسا وقاتل مع الثوار، وأمضى نصف عمره في جزيرة الشيطان... يعود إلى وطنه إلى بيته، باحثاً عن زوجته وأطفاله... كيف تطورت شخصية /يونس/ وما موقفه من المواجهة الجديدة التي وجد نفسه طرفاً مباشراً فيها؟.. تطورت شخصيته أو بالأحرى كشفت عن جوهرها الحقيقي وعن معدنها الأصيل من خلال مواجهة الأحداث التي وضعته في المقدمة دون وعي مسبق منه بموقعه الجديد، فهو مرهق من السجون، ومتعب من المقاومة، يريد الراحة في بيته ومع زوجته وأطفاله، الأحداث قذفته في اتجاه آخر مع حرصه على مواصلة البحث عن الزوجة التي لم يجدها في المنزل الذي أصبح أقرب إلى "خربة" البحث عن الزوجة الضائعة، يتوازى مع البحث عن الوطن الذي تركه /يونس/ تحت الاحتلال الأجنبي واليوم يجده....

يونس في قلب المعركة، لكنه لا يواجه قوات الاجتياح مباشرة، وجهاً لوجه، فقد اتُخذ قرارٌ بعدم المواجهة ورفع الرايات البيضاء حقناً لسفك الدماء، ولكن المواجهة كانت بشكل غير مباشر في التصدي لآثار العملية وقد تجلى ذلك في عدة مواقف لعل من أهمها، لجوء النجومي/ إلى بيت يونس/ واختفاؤه فيه، ثم اعتقاله وقتله، مما سبب متاعب وهواجس تركت آثارها على شخصية يونس المرهقة أصلاً.

إنقاذ امرأة وطفلها وإخفاؤهما في منزلة الذي تحول إلى "قلعة" ثم زيارة يونس إلى زوجة النجومي بعد قتل زوجها، اعتقال يونس وتعذيبه وسجنه على أيدي قوات الاجتياح، ومقارنة ذلك بما فعله المحتلون، ولعل قمة بطولة يونس في المواجهة زيارته لزوجة النجومي بعد نهب بيتها تحطيم الصندوق الذي لم يجدوا فيه إلا مئة ليرة موصى بها للنبي يحيى، ثم اصطحاب المرأة وأطفالها إلى بيت يونس /القلعة/.

يونس يتابع رحلة البحث عن زوجته، وكل ما بقى منها أسوارة أو دعتها عند أحد الشيوخ

وصلت إلى يونس، سيقدمها هدية إلى زوجة صديقة /أبو الريش/ في لحظة بطولة شفافة، وإنسانية غامرة، تكشف عن خفايا نفس /يونس/ وتعبر عن تفوقه الإنساني لما للإسوارة من معان ورموز، فهي كل ما تبقى لديه من الماضي، أراد أن يتوج به زواج صديقه /المستغبل/ الضائع الذي هدر بمقتل /زرافة/ الزوجة من قبل قوات الاجتياح معركة /يونس/ مع الضبع ببعدها الواقعي، وانتصاره عليها بفعل قوة الإنسان الكامنة في نبل أهدافه المعركة /الرمز/ ودلالة الضبع، وتزامن، المعركة مع عملية تفتيش بيت /النجومي/ وحالة الرعب التي اجتاحت زوجته وأطفاله، وانتصار يونس على الضبع ترافق أيضاً مع خروج "شبيب" من السجن يونس يعود إلى صدر "يمامة" التي أحبها قبل زوجته يبكي على صدرها، إلا أنه يحجم عن عطائها، قدمت نفسها قرباناً على مذبح إنسانية يونس المهددة، لكنه رفض القربان، لا لمرجعية أخلاقية، وإنما لأنه لا يستطيع، فهو شخصية قلقة مضطرب معطوية مصابة بحالة ذعر واستيلاب.

شخصية /يونس/ الروائية من الشخصيات الفريدة المميزة في الرواية العربية، تشمخ كشخصية فنية مصنوعة بمهارة وبساطة، أخفت عليها جاذبيتها وتأثيرها وهي بذلك ولما فيها من خصائص وصفات بطل روائي.

ج - النجومي/ البطل التاريخي/

إذا كان يونس بطلاً روائياً، فإن النجومي بطل تاريخي، نموذجي...، كان النجومي واحداً من القلة الذين منحهم الله قوة الرؤيا.

البطل النموذجي، ينمذج القيم العليا لفاعلية الإنسان ويعكس جوهر المرحلة التاريخي، ويجسد القيم تاريخياً فيها، والقيم هنا مواجهة الاستعمار والنضال من أجل الاستقلال، ثم مواجهة القمع الوحشي، النجومي قائد شعبي، مقاوم عنيد ضد الفرنسيين، أمين وصادق صاحب صندوق الأمانات، هو الذي هاجم قصر الحاكم الفرنسي، فأطلق سراح "أبناء الراغب" فاستحق احترام الشعب، بطل شعبي يحمل على الأكتاف، وتغنى له أغاني الفخار، يهرب من بيته ويختبئ عند "يونس" ثم يلقى عليه القبض ويهان ويضرب ثم يعدم، كأخر رمز في الرواية من رموز مواجهة الاستعمار والتصدي للقمع. الاستقلال لم يعط النجومي شيئاً بل لقد سلبته كل شيء حتى حياته السلطة أصبحت بأيدي الذين لم يشاركوا في الثورات قط يقول النجومي

بعد الانقلاب العسكري الأول: راح تعبنا خسارة مصير النجومي أحد أهم دلالات النص الروائي في الرواية شخصيات أخرى كثيرة، مكملة، تستحق المتابعة، وعدم الوقوف عندها لا يعني إهمالها، فقد ساعدت كثيراً بثانويتها على إبراز الشخصيات الرئيسية في الرواية،

شخصية الإسكافي مثلاً الذي كان في فلسطين /ربط القضية القومية بالوطنية/ شخصية "زرافة" زوجة /أبو الريش/ أبو الريش نفسه الذي ظلم في الرواية وظلمناه في مقاربتنا، رغم أنه شخصية، طريفة وشيقة، مخلصة على بساطتها شكلت ثنائياً متجانساً مع شخصية يونس، كانت كاشفاً لمخبوئها. تجلت مأساوية شخصية /أبو الريش/ في لمحة دراميتها عند نهاية عرسه حيث اضطر لرفع شرشف زواجه الأبيض تعبيراً عن السلام وعدم المقاومة، وتدوم قوات الاجتياح الذي تزامن مع عرسه "التجهيزات للعرس والجو الكئيب المخيم على السهرة، والنهاية بمقتل /الزرافة/ العبثي والمجاني على أيدي قوات الاجتياح.

3 ـ جهات الجنوب تبحث عن بطل /مفهوم البطولة/

من هو البطل في الرواية، يونس /المعطوب/ النجومي المواجه الصلب، أبو الريش، المفتال بأحلامه، العقل الذي اتخذ قرار عدم المواجهة ورفع الرايات البيضاء بحجة "نحن لا نريد قتل أبنائنا"....

بناء الرواية يقوم على مفهوم تعدد الأبطال، وعن تصور خاص لمفهوم البطولة، فهي ليست فردية متجسدة في بطل يجترح المأثرة، إنها الدأب اليومي، والمواجهة الحقة للحياة، والكفاح من اقتصاد القيم والجميل فيها، وتفتح الشخصية الإنسانية وتحررها من كل أشكال الهيمنة والقمع والاستيلاب.

البطولة في جهات الجنوب مركب جماعي، متظافر من الشخصيات والطبيعة، وتعاون أبناء الشعب وتلاحمهم والكشف عن عظمة الإنسان الخارج من قلب هذا الشعب والضارية جذوره فيه، والدفاع عن المشاعر الإنسانية وعن الإنسان كأغلى قيمة في الوجود، البطل هو إدانة البشاعة وتعرية الواقع الظالم، وكشف قبح القوي الغاشمة في هجومها على الإنسان لتحطيم بنائه الداخلي وسهولة ترويضه.

البطولة في التصوير الفني الذي تزخر به نفوس أبناء الشعب، بإظهار طاقاتهم الخلاقة التي تسحقها الأوضاع السياسية والاجتماعية السافرة.

البطولة في إبراز المخزون اللامحدود والطاقة المعنوية في مواجهة الأعداء في الخارج وآلية القمع في الداخل في الغنى الروحي والإنساني للشخصية الشعبية.

البطولة في التعاميم الفنية التي قدمتها الرواية، وفي مجمل خطابها /قصدية النص/ الذي لا نتجنى عليه إذا لخصناها بـ:

1 ـ الذين صنعوا الاستقلال أصبحوا أولى ضحاياه

2 ـ غياب الديمقراطية، وجعل الهلع خبز المواطن اليومي يؤدي إلى ضياع الإنسان والوطن.

4 ـ أهمية رواية "جهات الجنوب" /خلاصة/

تكمن أهمية أي رواية في المهام التي تتصدى لحلها ، والشكل الذي اختاره الكاتب لخطابه الروائي.

1 ـ جهات الجنوب "عمل روائي نجح في تصوير شخصياته كنماذج دالة تاريخياً ، أنتجتها ظروف خاصة في نفس الوقف الذي احتفظت فيه الشخصيات بسماتها الفردية.

2 ـ تطابق وعي الراوي للأحداث مع وعي شخصيات الرواية الأساسية بها ، أدى إلى حالة من الانسجام، أضفت على العمل وحدة داخلية ، وجنبت الشخصيات الروائية الوقوع تحت طغيان شخصية الكاتب التي تطابقت في كثير من الأحيان مع شخصية الراوي، دون أن يسقط الكاتب عليه أفكاره الخاصة محولاً إياها إلى داعية أو مبشر.

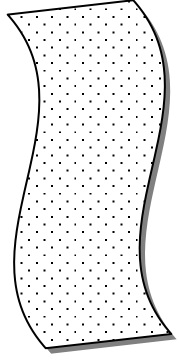
3 ـ تعدد مستويات استخدام اللغة /لغة الراوي/ الشاعرية وخاصة في الوصف، لغة الشخصيات، المتلائمة مع مستواهم المعرفي /أبو الريش/ وطريقة تفكيره ومستوى حواره، يونس أكثر عمقاً ودقة وخاصة في تداعياته.

4 ـ تنوع أساليب السرد ، واستخدام الوصف بمهارة والخروج من مأزق الآمال عن طريق السرد المباشر

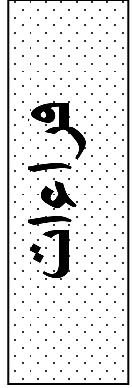
5 ـ قدرة الكاتب على توضيح تأثير العلاقات الاجتماعية والسياسية ، ومشاكل الحياة اليومية على شخصياته الروائية وانعكاس العالم الخارجي /الموضوعي/ على /العالم الداخلي/ للشخصية ، ودوره في تكوينها عن طريق النفاذ إلى العالم الداخلي لها ، ونقل ما يختلج فيه إلى السطح، دون تسطيحه وابتذاله.

"إن الكتب الأكثر نفعاً ، هي تلك التي يكتب القراء نصفها يوسعون الأفكار التي تقدم لهم بذورها ، ويصححون ما يبدو ناقصاً فيها ، ويفرزون بتفكيرهم ما يبدو لهم ضعيفاً /فولتير/

"جهات الجنوب" بما فيها من نهاية مفتوحة، وفجوات، تدعو القارئ إلى سدها ، تطرح نفسها للمسألة والاكتمال بالجهود التي يبذلها المتلقي على اختلاف تكوينه وتعدده وسبقه أفق توقعاته.



192



الأنشودة

ودورها في تقويم سلوك الطفل في الخطاب الشعري.. والخطاب المسموع

عائشة رماش- الجزائر

يعتبر أدب الأطفال بما يحويه من قصص وأشعار وحكايات ميداناً هاماً لتنمية قدرة الطفل على الإبداع، وتنمية القدرات الابتكارية لديه، كما يعتبر وسيطاً مناسباً في الجانب التربوي للتعليم وتنمية القدرات الذهنية واستقرار الجوانب النفسية لدى الطفل، يمكن القول إنه يتيح للطفل الشعور بالرضا والثقة بالنفس وحب الحياة والطموح للمستقبل، ويؤهله لكي يكون إنساناً إيجابياً في المجتمع، ولا يمكن أن نحصل على هذه النتيجة الطيبة إلا بالمضامين الجيدة الهادفة. لكن السؤال المطروح، هو: كيف يتلقى الطفل هذه المضامين الجيدة، التي تساهم في إحداث هذا الأثر، وما هي الوسيلة الناجعة لذلك؟ و"هذا أمر جوهري إذا لم يلق الكاتب إليه بالاً، فقد نفاجأ بأن ما كتبه لا يمكن أن يصل إلى الأطفال بالوسيط المتاح، لأن كل وسيط لا يكون موصولاً جيداً إلا للون فني معين... والذي يكتب قصته ولا يجد غير المسرح كوسيط يعرف أن المسرح لن يصلح لإيصالها إلى الأطفال؛ إلا إذا أعدت إعداداً درامياً أو مسرحياً من نوع خاص"(1).

لهذا يجب على كاتب الأطفال أن يكون على دراية واسعة بخصائص الوسيط الذي يمكن أن ينقل كتاباته للأطفال، والتعمق في أسراره وإمكانياته حتى لا يؤدي الجهل ببعض الظروف الفنية للوسيط على تشويه العمل الفني وبالتالي وصوله للأطفال مشوهاً.

أشكال التلقي وأنواع الوسطاء: الأطفال يتلقون أدبهم عبر أشكال، ووسطاء متعددة، لكل منها خصائصه التي تميزه عن غيره "والوسيط الجيد يصبغ العمل الأدبي بصبغة خاصة تتفق مع طبيعته التي تميزه عن غيره من الوسطاء، وهو في هذا يضفي على العمل الأدبي ألواناً من التشويق تجعله أكثر اقتراباً من نفوس الأطفال وتجعلهم أكثر حرصاً عليه، وسعياً وراءه، كما تجعل تأثيره في نفوسهم أعمق وأبقى"(2).

ونستطيع أن نميز بين ثلاث مجموعات من الوسطاء:

أ . وسائط مقروءة: مثل : الكتاب، المجلة، الصحيفة، المطبوعات الدورية، الحوليات السنوية... من خصائصها:

- يحتاج إلى قدرة معينة على القراءة.
- رخيص الثمن.
- يذهب مع صاحبه أنى شاء، ويعود إليه متى شاء.
- يقدم ويجسد للطفل العالم بأسره، بجميع مظاهره وظواهره.
- سهل الحمل والتداول.

ب ـ الوسائط السمعية: كالإذاعة والأسطوانة، والأقراص المضغوطة... وهذه الوسائط تعمل من خلال حاسة السمع فقط وتمتاز بما يلي:

- أنها تركز على الصوت فقط.
- اعتمادها على المؤثرات الصوتية والموسيقية والغنائية.
- استغلال طاقات الخيال غير المحدودة لدى الطفل والعمل على تنشيطها.
- الإكساب اللغوي.
- الكتابة للأطفال بما يمكن أن يفهموه إذا سمعوه.

ج ـ الوسائط المرئية: كالتلفزة، والسينما والمسرح والفيديو وغيرها من الوسائط التي تعمل من خلال حاستي السمع والبصر، وتمتاز بما يلي:

- تحويل الخيالات إلى حقائق مرئية.
- رؤية العالم بكل متناقضاته ومظاهره بالعين المجردة.
- المؤثرات الصوتية والغنائية والموسيقية.
- الحرص على إيضاح المناظر والحركات المصاحبة للكلام.
- استخدام الصوت مع مؤثرات الصورة والحركة.

هذه هي أهم المميزات التي اتصف بها كل نوع من هذه الأنواع، وسنركز هنا على الوسيط السمعي مركزين فيه على وسيط واحد هو الشريط الإنشادي، المقدم إلى الطفل في قالب معروف هو الشعر (الأنشودة).

فللشريط السمعي دور كبير في مجال الوساطة بين الأطفال وأدبهم، فعن طريقه يمكن تقديم أغاني وقصص وتمثيليات بطريقة إخراج إذاعية، تستغل المؤثرات الصوتية والموسيقية والغنائية المختلفة.

ومن مميزات الشريط أنه يعبر بالصوت فلا يحتاج من الطفل إلى أي قدر من العلم بالقراءة أو الكتابة، وعلى هذا فهو يمكن أن يخدم شريحة كبيرة من الأطفال فيما قبل سن التمدرس، وبصفة خاصة فيما بين 3 ـ 7 سنوات، التي يتميز فيها الطفل بقوة خياله، كما أن من مميزاته إمكان سماعه وإعادته عدة مرات وقت ما يشاء الطفل، وفي الإعادة تكرار والتكرار من عوامل التذكر وتثبيت المعرفة فإذا أعد النص جيداً شائقاً، واحتوى على قدر مناسب من المعلومات التي تتفق مع مستوى الطفل في هذا السن، سواء من الناحية اللغوية أو المعلومات العامة وما إلى ذلك، فإن استماع الطفل للشريط سيكسبه قدراً من المعرفة وتكرار الاستماع سيساعد على تثبيتها.

والأشرطة تتوجه إلى الأطفال بنوع جديد يخاطب الأسماع تحت مؤثرات صوتية وموسيقية وغنائية محببة، تستثير الخيال وتجذب الطفل لها وتؤثر فيه نفسياً ووجدانياً ومعرفياً... خاصة إذا كان الطفل يتمتع بأذن موسيقية مرهفة؛ لهذا سنتناول في بحثنا هذا جملة من العناوين تتمحور كلها حول شريط الإنشاد وأثره في سلوكات الطفل وقدراته المعرفية، مركزين على نموذج تطبيقي هو أناشيد فرقة "سنا".

إن خلو السوق العربية من الأعمال الفنية الهادفة والجادة المخصصة للأطفال، جعلت أطفالنا عرضة للفن الهابط الذي يبث يومياً عبر الإذاعة والتلفزة والأشرطة المسموعة يحفظون أغانيها، ويرددونها بصحبة رقصات مائعة تخدش الحياء، على مرأى من أوليائهم الذين يصفقون لهم طرباً وينظرون بفخر وبإعجاب لطفلتهم وهي تمارس طقوساً رقصية تفوق سنها وتغني "أخصمك آه، وأحبك لا" أو "حبيبي مين..." إلى غير ذلك من أغاني الكبار التي مسحت البراءة من وجوه أطفالنا واقتلعت من عقولهم الإبداع وفن التفكير السليم والذوق الرفيع.

كنا نراقب هذا الوضع ونتألم لضياع هذه الطفولة وسط هذا الزخم الهائل من الأغنيات الهابطة التي يكون فيها الطفل منقاداً عن غير وعي لسماعها وحفظها ثم تقليدها وتمثل الأجواء

التي قدمت فيها، يجذبه إليها أزيزها وصخب موسيقاها، وما لهذه الموسيقى من وقع على السمع، خاصة عند غياب الموجه الواعي من الأولياء. كنا نتطلع إلى بديل ينقذ هذه الطفولة ويبعدها عن سفه الأغنيات، بديلاً يوقظ حس الطفل الفطري، ويهذب النفوس، ويقوّم السلوك، ويصقل الأذواق، ويقود إلى تحسس الجمال، ويتسلل إلى شغاف القلب، ويسهم في رد الاعتبار إلى الموسيقى بعد أن تحولت إلى فوضى صاخبة يمجها السمع وتنفر منها النفس الذواقة، وتهبط بالذوق السليم وتمسح البراءة من أعين صغارنا، بديلاً يربط الطفل بثقافته وأصالته ولغته وقيمه عبر صوت حسن، وموسيقى راقية ترهف السمع وأناشيد هادفة تصقل الذوق.

وفي ظل هذا الترقب، أطل علينا قمر أضاء دنيا الأطفال، وهداهم إلى الطريق السوي في دنيا الغناء والطرب، بأناشيد عذبة ندية وموسيقى تشبع حاجاتهم النفسية والوجدانية في قالب تربوي وترفيهي رائع، أروت به ظمأ النفوس الغضة العطشى، هذا البديل متمثل في إصدارات سنا الصوتية لأناشيد الأطفال؛ الذي يتسم بالذوق الرفيع والجمال الفني البديع في الكلمات والألحان والإخراج، سدت فراغاً كبيراً في حياة أطفالنا الصغار في خضم هذا السيل الجارف من الأغاني المائعة التي تحاصرهم من كل حدب وصوب، بديل يخاطب وجدان الطفل المسلم، الذي يتعرض يومياً لحملات التشويه والمسخ والغسيل الفكري المنظم، للذوبان والانحلال في الآخر عبر مختلف الجبهات وبشتى الطرق. لقد قدمت هذه المؤسسة ما يمكن أن يكون بديلاً ترفيهياً وتربوياً منافساً وهادفاً وراقياً في الوقت نفسه، فهو يجمع المتعة والفائدة. وقد نجحت في ذلك إلى أبعد الحدود.

هذا البديل هو فرقة "**سنا لأناشيد الأطفال**"، هذه الفرقة التي اتخذت من الأنشودة ومن الأشرطة الصوتية وسيلة تربوية وترفيهية أثبت علماء النفس نجاعتها في تربية الطفل وتقويم سلوكه أخلاقياً ومعرفياً.

فالأنشودة محركة للقلوب، وهذا سر الله في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح حتى إنها لتؤثر في الطفل تأثيراً عجيباً، فمن الأصوات ما يفرح، ومنها ما يحزن، ومنها ما ينوّم، ومنها ما يضحك ويطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، ولا ينبغي أن نظن أن ذلك لفهم معاني الشعر بل هذا جار في الأوتار حتى قيل أنه: "من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج"(1).

وتأثير هذا مشاهد في الصبي في مهده، فإنه يسكته الصوت الطيب عن بكائه، وتتصرف نفسه عما يبكيه إلى الإصغاء إليه، والجمل مع بلادة طبعه يتأثر بالحداء تأثراً يستخف معه الأحمال الثقيلة.

إن سماع الصوت الحسن امتنان من الله تعالى على عباده، وفي الحديث: [ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت]. والصوت نوعان اعتبار الوزن لأنه وراء الحسن والتطريب:

- صوت موزون مستطاب.
- وصوت غير موزون.

فكم من صوت حسن خارج عن الوزن، وكم من صوت موزون يعتبر نشازاً. والأصوات الموزونة باعتبار مخارجها ثلاثة:

- صوت جماد كصوت الأوتار والمزامير والطبل والدف.... إلخ.
- صوت يخرج من حنجرة حيوان وخاصة الطيور: كالعندليب، والبلبل، والكناري... إلخ فهي من طيبها متناسبة المطالع والمقاطع يستلذ سماعها.
- صوت إنسان.

والحق إن القلوب تخشع بالصوت الحسن وتشغف به وما أبيات بشار بن برد إلا دليل على ذلك حيث يقول:

يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذن كالعين تؤتي القلب ما كانا

هل من دواء لمشغوف بجارية يلقى بلقيانها روحا وريحانا(2)

ويعتبر المحتوى واللحن الحسن والصوت الجميل أساس نجاح الأنشودة السمعية، ففي الأنشودة سحر يسحر النفوس الغضة، أي سحر هو، وكيف يؤثر على النفوس من خلال حاسة عظيمة أودعها الله في خلقه هي حاسة السمع؟ لا يدري أحد على وجه التحديد، أهو انبعاث الخيال يتابع الصور المختلفة في الأنشودة والانفعالية ويتعقبها من صورة إلى صورة، ومن موقف إلى موقف؟ أهو المشاركة النفسية والوجدانية والانفعالية بمقاطع ونغمات وألحان وصوت المنشد وما يثيره في النفس من مشاعر تتفجر وتفيض عذوبة؟ أهو انفعال النفس بالمضامين المبثوثة، والأوصاف، وطريقة التعبير عنها حين يتخيل الإنسان نفسه داخل الحوادث ومع ذلك فهو ناج منها متفرج من بعيد، خاصة في الأنشودة القصصية؟

أياً كان الأمر فسحر الأغاني والأناشيد قديم قدم البشرية وسيظل معها حياتها كلها على الأرض لا يزول، ولهذا يجب أن نختار لأطفالنا منها ما يهذب الطبع ويصقل النفوس ويقوّم الذوق. ولما كان النشيد والغناء من السماع الذي هو التطريب بالصوت ورفعه وموالاته؛ لزم أن

يشتمل على عناصر ثلاثة هي:

1. الأداء: الذي يتمثل في الصوت الحسن والتطريب.

وهو ثلاثة أنواع:

- أداء فردي: يؤديه فرد واحد.
- أداء جماعي: يؤديه مجموعة من الأطفال.
- أداء فردي جماعي: يكون فيه الفرد مقام المنشد الأساسي والجماعة مقام الفرقة.

2. الكلمات: ونقصد بها القالب الفني الذي يحوي الأنشودة.

3. الألحان: ونعني بها الوزن زائد الموسيقى.

إن اللحن الحسن والصوت الجميل هما أساس نجاح الأنشودة ووصولها إلى قلوب الأطفال وتأثيرها فيهم؛ ذلك أن السماع يثمر "حالة في القلب تسمى الوجد، ويثمر الوجد تحريك الأطراف، إما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وإما موزونة فتسمى التصفيق والرقص"(3).

ومن هذا المنطلق نفهم أثر الأنشودة على الطفل ولماذا اختارها المربون كوسيلة ناجعة لتربية وتقويم السلوك وتزويده بمعارف شتى، هذا الأثر الذي يكمن سره في الصوت الموزون المصحوب بمؤثرات موسيقية وأنغام عذبة، وللسبب نفسه اختارتها مؤسسة "سنا" كبديل تربوي وترفيهي للأطفال يستثمر في ترسيخ معاني الإيمان والقيم الفاضلة في نفوس الأطفال والفتيان، هذا لأن حسن تنشئة الأجيال الجديدة شرط أساس للخروج من حالة التقزم والتخلف المزمن في أكثر بلاد العرب والإسلام، ولكن من هي هذه المؤسسة وكيف استطاعت أن تستقطب إليها أطفال العرب وتحرز هذا النجاح الباهر الذي بلغ آفاق الوطن العربي وتعداه.

مؤسسة سنا للإنتاج والنشر والتوزيع: تأسست عام 1416هـ، 1995م في مدينة جدة في المملكة العربية السعودية، هدفها هو المساهمة في تقديم ألوان من الثقافة الأصيلة والترفيه المباح، وقدمت أعمالاً للكبار والصغار بعضها ذو طابع علمي وبعضها ذو طابع فني. وقد استخدمت لذلك: الكاسيت، الفيديو وال CD. وقد ناهز عدد إصداراتها بأشكالها المختلفة الخمسين، كما نالت العديد من الجوائز الدولية على إنتاجها المتميز، وما تزال تطمح إلى المزيد(4).

فرقة سنا لأناشيد الأطفال: السنا هو ضوء القمر، هذا هو الاسم الذي ارتضته هذه المؤسسة اسماً لفرقتها، وهي فرقة استطاعت بإخلاصها واجتهادها - في البحث دائماً عن الأفضل تقديمه للأطفال -، أن تنال إعجاب جميع أطفال العالم العربي، فذاع صيتها في مختلف

أنحاء العالم وتغنى بأناشيدها العديد من الأطفال والفتيان عبر وسائط عدة سمعية وبصرية، ولجودتها بثتها الكثير من القنوات الفضائية مثل: اقرأ، المجد، Space toon. هذه المؤسسة التي أنتجت ثمانية أشرطة غنائية للأطفال منذ بدء تأسيسها والتي حولتها فيما بعد إلى أشرطة فيديو تم تصويرها في عدد من البلدان العربية، لاقت نجاحاً منقطع النظير بين أطفال العرب؛ مما شجع الشركة على إنتاج المزيد من الأعمال الفنية، لما لمسته من تأثير أناشيدها في حياة الأطفال، تسعدهم وتدخل البهجة في قلوبهم وتعرفهم على محيطهم وتوطد علاقاتهم بأسرهم وأوطانهم وتغرس في نفوسهم قيماً أخلاقية ودينية واجتماعية ووطنية لن يحيدوا عنها أبداً، كما تزودهم بمعارف علمية وأدبية ولغوية تساعدهم في مجالس الدراسي والحياتي.

فقد أدرك طاقم هذه الفرقة الخطر المحدق بهذه البراءة فسعى إلى البحث عن البديل الذي يشغل أطفالنا عن الرداءة، كما أدرك أهمية الأنشودة في حياة الطفل، فحرص على اختيار النص المناسب واللحن الجيد والصوت الحسن، وباجتماع وتأثير هذا الثالوث كوّن فرقة من البراعم حرص على تدريبهم على الأداء الجيد بالصوت والحركة.

وشاعر هذه الفرقة هو سليم عبد القادر شاعر الطفل والبحر من مواليد 1953 في مدينة حلب بسوريا، بها تلقى تعليمه الجامعي بقسم الهندسة المدنية، وهو الآن مقيم بالسعودية، بدأ نظم الشعر للأطفال بعدما رزق أطفالاً قربوه من عالمهم فعرف كنهه، وسعد بهذا العالم البريء الجميل، فقرر أن يعطيه شيئاً تسعد به روحه، ويفرح له قلبه، فكانت هذه الأناشيد العذبة التي حققت الإمتاع والفائدة في آن واحد.

وسئل الشاعر عن سر نجاح أعماله فقال: "الحرص على الجودة والإتقان، وبذل الجهد الحقيقي في النظم واللحن والأداء والإخراج، ويرى الشاعر أن الأنشودة الجميلة يسمعها ويطرب لها أطفال دون سن المدرسة وأطفال المدرسة، وربما الكبار أيضاً، ويصرح في الأخير أنه يكتب لطلاب المرحلة الابتدائية، ولكن الذين يسمعون إلى إنتاجنا لا يقتصرون على هذه الشريحة"(5).

ولقد تحصل الشاعر والمؤسسة على عدة جوائز، منها الجائزة البرونزية على شريط طائر النورس في مهرجان الخليج السابع في البحرين، والجائزة الذهبية على شريط عودة ليلى في مهرجان القاهرة.

أما أعضاء الفرقة فهم براعم صغيرة تتراوح أعمالهم بين 6 ـ 12 سنة يتميزون بأصوات جميلة وقدرات صوتية وطاقات تعبيرية جبارة، وأداء رائع صقل بالمران والدربة المستمرة. وهكذا استطاعت مؤسسة سنا وهي تدرب هذه الفرقة على أداء الأناشيد أن تفرق عن وعي بين إمكانيات الفهم وإمكانيات الأداء، لأن الخلط بينهما كثيراً ما يؤثر على نجاح العمل الفني، أي يجب التفريق بين ما يسهل فهمه ويسهل أداؤه، وبين ما يسهل فهمه ولكن يصعب أداؤه،

وهذا يقتضي من الكاتب أن يكون على علم بنوع الفرقة وأعمارها ومستوى كفايتهم ومقدرتهم الفنية، فهناك نص جيد يسهل على الأطفال فهمه ولكن يصعب عليهم أداؤه إذا طلب منهم ذلك، لأنه يحتاج إلى إمكانيات مغنين كبار ومحترفين.

والفرقة متكونة من ذكور وإناث، أداؤها فردي جماعي، تتقدمهم رئيسة الفرقة المنشدة الأولى "إلهام أحمد" التي قدمت تقريباً جميع أناشيد فرقة سنا(6) بصوتها الرائع وأدائها المتميز الذي اجتذب إليه العديد من الأطفال.

أما إصداراتها الصوتية فكثيرة، نركز في دراستنا هاته على إصدار واحد منها، لاقى رواجاً كبيراً واستحساناً من قبل الأطفال والكبار هو "دوحة النشيد" الذي يضم 12 شريطاً كل شريط يحمل 8 أناشيد هي على التوالي: (الطفل والبحر، نشيد المستقبل، نبع الحب، طائر النورس، أغلى هدية، سر الحياة، عودة ليلى، عصفورة الغابة، أيام حلوة، أعظم إنسان، أرضنا الطيبة، رحلة صياد).

وسنقف في هذه الدراسة عند الدور الذي يلعبه هذا الإصدار الصوتي في تقويم سلوكات الطفل وتنمية قدراته المعرفية والعلمية، إضافة إلى التسلية والترفيه.

دور أناشيد سنا في غرس القيم وتقويم السلوك وتنمية القدرات:

تعتبر أناشيد سنا وخاصة منها سلسلة "دوحة النشيد" خليط قيمي ومعرفي وسلوكي ينتقل عبرها الأطفال من قيمة إلى قيمة ومن معرفة إلى معرفة ومن سلوك إلى سلوك، فهي بالفعل دوحة تتسم بالتنوع، تعطي الأطفال معلومات قيمة عن الطبيعة والظواهر الطبيعية، وكل الأشياء المحيطة بهم وتربط كل ذلك بقدرة الله عز وجل وعظمته التي صنعت هذا الكون، وهذه المخلوقات، وصورتها أحسن تصوير، وهي تدعو الطفل إلى التأمل والتعرف على ذلك الإبداع الرباني الذي ينفرد خالق الكون به، يقدم كل ذلك بلغة سليمة تنطق من مخارجها بشكل صحيح، فترتقي بلغة الطفل وتنمي مفرداته، فهذه الدوحة فعلاً مثلما عبرت عنها الفرقة نفسها عندما قالت:

في بهجة كبرى   في فرحة خضراء
نشدو مع الدنيا   أحلى الأناشيد
ونطير من غصن   عال إلى غصن
كالطير منطلقا   عذب الأغاريد

نجني المنى جنيا ونقول للدنيا

هذا قطاف سنا حلو العناقيد

وهي فعلاً ثمرة رائعة أحلى من العسل، ثمرة جناها أطفالنا واستلذوا بمذاقها فطلبوا المزيد، وراحت سنا تلبي هذه الرغبة، ولكنهم ظلوا يطلبون المزيد ويترقبون الجديد حتى اكتملت سلسلة "دوحة النشيد" وتحقيقاً لرغبة الأطفال الذين ظلوا يقبلون على هذه الأشرطة بشغف ونهم كبيرين، ويرددون أغنياتها بإتقان في استمتاع، بدا العمل في إنجاز إصدار ثان هو "أناشيد ملونة"(7) التي ما زالت إصداراتها تتوالى حتى الآن.

فلقد تنوعت المضامين وتلونت بحسب الأهداف في هذه الأناشيد وكان لها دور مميز في غرس الفضائل والأخلاق الحميدة في نفوس الأطفال وتوجيههم إلى آداب السلوك وإذكاء روح المحبة والتضحية والخير في نفوسهم، كما استهدفت القيم الروحية والإنسانية والاجتماعية والمعرفية والوطنية وغيرها من القيم التي تعتبر أساس الأدب الموجه إلى الطفل. وسنتتبع هذه المضامين وهذه الأهداف التي سعت من خلالها الأناشيد إلى إثراء مدارك الأطفال وتوسيع آفاقهم المعرفية والفكرية عبر إصدارات "دوحة النشيد" ومن خلال أشرطتها المتنوعة.

الهدف الأول: مغزى روحي:

يمثله شريط "سر الحياة" الذي يتخذ من تقنية السؤال والجواب أسلوباً شيقاً وسهلاً لتقديم المعلومة وفي الوقت نفسه تجيب عن أسئلة أطفالنا الفطرية، حول سر الحياة، من خلقنا؟ من خلق الحياة، والأرض والسماء والشمس والقمر؟ وكيف؟ ولماذا؟ فتقدم بذلك معارف شتى لأطفالنا وتعمق معاني الأيمان في قلوبهم، وتؤكد مبدأ الوحدانية لديهم وتقرب فكرة الألوهية إلى أذهانهم وعقولهم الصغيرة بصورة سهلة مبسطة، وهي محاولة للإجابة عن أسئلتهم الملحة عن وجود الله وصفاته وقدراته، وتحاول هذه الأناشيد أن تقرب هذه المعاني إلى إفهام أطفالنا بأسلوب بسيط معتمدة على المعاني القرآنية، وتضع أياديهم على مواطن الخير والجمال في أسرار الخلق وفي أركان الإيمان والإسلام، كقولهم:

لقد عرفت الله من غير أن أراه ولم أزال أحبه وأبتغي رضاه

رأيت صنع الله في كل ما ألقاه فقلت في يقين لقد عرفت الله

وسأل صبي أباه من خلق الشمس والقمر فقال:

الله قال كن فكانت الحياة والسماء والهواء والنبات

بكلمة سبحانه قد أبدع الوجود سر الحياة عنده فإنه المعبود

الله قال كن فكنت يا إنسان طينة ونفخة من روحه الرحمن

الهدف الثاني:

بعد ربط الطفل بخالقه يحاول شريط "أغلى هدية" أن يربط الطفل بأغلى هدية تلقاها الإنسان من ربه وهو القرآن الكريم، فتربط أناشيد هذا الشاعر مشاعر الناشئة بكتاب الله ربط محبة وإعجاب وإيمان وتدعو الطفل إلى قراءته وتدبر آياته والعمل بها في حياته اليومية باعتباره كتاباً أحكمت آياته فهو أغلى هدية يقدمها الإنسان لأخيه الإنسان.

اقرأ كتاب الله ورتل الآيات ما دام في هداه سعادة الحياة

رتله في الصباح رتله في المساء كالبلبل الصداح في غابة خضراء

الهدف الثالث: إبراز القدوة الحسنة وتمثل صفاتها وسلوكاتها:

وذلك من خلال شريط "أعظم إنسان" المتمثل في شخص الرسول عليه الصلاة والسلام فأناشيد هذا الشريط تحمل في طياتها الشكر والامتنان والاعتراف بالفضل لخاتم المرسلين علينا، وإبراز بعض صفاته وأخلاقه التي ميزته عن سائر البشر وهي دعوة صريحة للأطفال لتمثل هذه المناقب والأخلاق.

سأل طفل أباه من هو أعظم إنسان جاء إلى هذه الحياة؟ فقال: اسمع حديث النجمة:

النجمة سألت باسمة في الليل ما دمت من الأرض قريباً تسمعها وترى

من جاء إلى الدنيا يوماً فهدى من أعظم إنسان كان وأسمى أثر

وأجاب بصوت مبتهج وأعاد وأنشد إني يا أختاه لأشهد والعالم يشهد

أعظم إنسان في الدنيا قد كان محمد قالت أنا أعلم يا قمري لكن أتأكد

الهدف الرابع: ربط الطفل بالطبيعة ودعوته للتأمل فيها:

هذا الهدف مثله ثلاثة أشرطة هي "الطفل والبحر"، "طائر النورس"، "عصفورة الغابة" فشريط "الطفل والبحر" تناول عبر أناشيده المختلفة مظاهر الكون الكبرى: كالبحر، النهر، الشمس، القمر، المطر، مخلوقات الله الجميلة النافعة: كالنحلة، العصفور، الشجرة، فالطفل

في هذا الشريط يناجي البحر وأمواجه المتلاطمة ثم تأتي موجة باردة فتصيبه برذاذها، والشجرة ذات الظل المديد، والعصفور الذي يطير إلى أعالي السماء ويعود ليبني عشه ويسكن فيه ويرتاح من عناء التحليق.

كل هذه المعاني الرائعة والصور الخلابة التي تداعب عواطف الطفل وتهذب روحه وتنمي في قلبه حب الطبيعة، وحب خالقها العظيم سبحانه من خلال وقفات مع كتاب الله المفتوح والمبثوث في الكون... كل هذا نسمعه في إخراج جميل وأسلوب بديع، وحداء رائق صاف، يساهم في إنشاء صداقة بيئية، وتعميق أثر الإيمان الفطري في نفوس الناشئة(8).

فهذه الأناشيد هي ثقافة عالية للطفل في حديث شيق مع الطبيعة، يوجه عيون صغارنا وقلوبهم إلى مخلوقات الكون وحب الطبيعة التي خلقها الله وسخرها للإنسان، حيث يرسخ حالة الصداقة والبيئية بكلمات سهلة رقراقة، كما يربط الموضوعات بخالقها بأسلوب محبب. أما "طائر النورس" فهو أيضاً دعوة لأطفالنا إلى حب الطبيعة وتأملها "تأخذ بأيدي صغارنا في رحلة جميلة عبر غابة الحياة وتجعلهم يتلمسون أسرار المخلوقات ومواطن الجمال في الوجود"(9). فيها لوحات طبيعية خلابة رسمتها أنامل فنان ورافقتها أغنيات بأصوات شجية، فطائر النورس يحلق بجوار الأطفال وبلبل يشدو لهم، وفراشة ترفرف حولهم وغزالة وصقر يشاركانهم الغناء واللهو، فهو شريط يحمل قيماً ترويحية ومعرفية في الآن نفسه. وكذا الأمر بالنسبة للشريط الثالث: "عصفورة الغابة"؛ الذي قدّم في قالب قصصي شيّق، تولّت تقديمه عصفورة عبر حكايات متنوعة عن أصدقائها في الغابة، منها: قصة الوردة والنحلة، فراشة الحقول، أرنب وثعلب، نسر، الفصول الأربعة، باب الكهف، والهدهد.

هذه الأناشيد عبر الأشرطة الثلاثة خاطبت منطق الطفل حول البيئة الطبيعية والاجتماعية التي يعيشها ضمن حوار طفولي بريء وحاولت أن تمزج بين الكلمة السهلة واللحن المتميز المرح والأداء الفني المؤثر لتقدم صوراً قريبة عن هذه الطبيعة الرحيبة وتلفت أذهان الصغار لتلمس الجمال وتذوقه، والإحساس والشعور بالصداقة مع العالم من حولهم وغرس كثير من القيم الإنسانية، وتنمية الجوانب الإيجابية في شخصية الطفل بأسلوب فني بعيد عن المباشرة والأمر، فضلاً عن إكساب ثقافة لغوية سليمة نافعة. ويصف الأطفال الطبيعة بقولهم:

قد أشرق النهار وغنت الأطيار وهبت الأزهار في الغابة الصغيرة
جمالها خلاب وماؤها منساب رياحها أطيب أسرارها كثيرة

الهدف الخامس: التركيز على البعد الإنساني وربط الطفل بالأسرة وتعزيز العلامات الإنسانية لديه:

ويتجلى ذلك في شريط "نبع الحب" هذا الشريط الذي يحمل عنواناً أمومياً يدغدغ الجانب العاطفي في الطفل ويدعم أواصر المحبة بين أفراد الأسرة لتتعدى إلى العلاقات الإنسانية المختلفة، فهي أناشيد طفولية ترسم شكل علاقاتهم بالوسط الاجتماعي المحيط بهم، يغنون للأم والأب والإخوة والجدة والجيران والأصدقاء والمدرسة ويختمون بحب الوطن، ونخلص من هذا الشريط بمعادلة قائمة على ثلاثة أعمدة رئيسية هي: الأسرة، المدرسة، الوطن، فالتربية الحقة تنبع من الأسرة التي تغرس السلوك الحميد في الطفل، والمدرسة تعزز وتثبت هذا السلوك لتكون جيلاً قادراً على حمل المشعل لمواصلة الدرب خدمة للوطن.

فالشريط محاولة جادة لتنمية العلاقات الإنسانية، يهدف في مضمونه لما يجب أن يقوم به الطفل تجاه أسرته وجيرانه وأصدقائه ومدرسته ووطنه وغرس المحبة في قلب الطفل لكل من حوله بعرض كل ما يقدمه هؤلاء من أجله، وهذه ناحية تربوية هامة ليست مقتصرة على المعلم وحده. وقد نجح الشريط في إيجاد صناعة ترفيهية واقعية تساعد في تنشئة الطفل العربي وتغذيته ثقافياً في ظل قيم العائلة والأخلاق الفاضلة، بعيداً عن تأثيرات العنف و الجنس الذي يخدش الحياء، وهو يدعو لتنمية الحس الفطري مع مظاهر الحياة المختلفة وإقامة علاقات إنسانية تنسجم مع الميولات النفسية والعاطفية لأحباب الله(10).

الهدف السادس: غرس الأمل والفرح في نفس الطفل:

وهي من القيم الترويحية التي يمثلها "شريط أيام حلوة" فهذه الأناشيد تعمق في ذاكرة الطفل ذكرى أيام مميزة لا تنسى في حياته البريئة الحلوة التي عبر عنها المرح والسعادة واللعب: كيوم العيد، ويوم النجاح وأيام الطفولة... إلخ.

فاللعب والترفيه من القيم التي اهتمت بها أناشيد "سنا" نظراً لحاجة الطفل لها ومساهمتها الفعالة في تكوين شخصيته، فاللعب والترويح صنفان ضروريان للحياة يكملان مظاهرها ومقوماتها، فباللعب الجماعي يتنازل الطفل عن أنانيته ويتربى في ظل التعاون الجماعي الذي يعده مستقبلاً للحياة والعلاقات الاجتماعية في المجتمع، مثل قولهم:

قد جاء العيد سعيداً يمشي ما أحلى العيدا   يغمر أرجاء الدنيا فرحاً حلواً ونشيدا

وقولهم:

أحلى يوم في الأيام أقبل كالفجر البسام   فيه نجحنا فيه فرحنا وجنينا أغلى الأحلام

بالأفراح اشتغل الكل فهنا فرح وهنا حفل   وهدايا رائعة تحلو في أجمل أيام العام

الهدف السابع: ترسيخ روح الإبداع والابتكار وإعداد رجل المستقبل:

وذلك بتلقينه القيم التي تساعد على ذلك كحب العمل وتقديسه وحب العلم... فتنمي شخصية سوية قادرة على حمل المشعل وبناء المستقبل تظهر هذه المعاني جلية في شريطي "نشيد المستقبل" و"رحلة صياد"، فالأطفال هم أمل المستقبل حملة المشعل إلى حياة أفضل وبهم يصير المستقبل حقيقة وفي هذا يقول سليمان العيسى: "... أنا أعتقد أن الشجرة العظيمة بنت الغرسة العظيمة، وأن الصغير الذي يحمل في طفولته فكرة كبيرة هو الذي يخلق الوطن الكبير والحياة الخصبة المبدعة"(11).

إن كل طفل أمل، ونشيد لمستقبل زاهر، أمل لوالديه، وأمل لقريته أو لمدينته، وأمل لشعبه، وقد يكون أملاً للإنسانية جمعاء، إن أمل البشرية يتوقف على طفل يولد أو ولد منذ سنوات.

إن الشريطين يبشران بالغد المشرق الذي لا يتحقق إلا عبر قيم يجب غرسها في أطفالنا وهي (طلب العلم، وحب العمل وإتقانه) وهي تحث الصغار على العمل الجماعي وتحمل المسؤولية الذي يؤدي بدوره إلى تطور الوطن؛ هذا التطور الذي لا يتحقق إلا بتضافر الجهود، كل من ميدانه، وبحسب اختصاصه، من المعلم إلى البحار إلى الطيار إلى الفلاح وهذا ما يركز عليه شريط "رحلة بحار؛ فالعمل هو أساس الحياة والتعاون، لأن التعاون قوة ولا يتأتى هذا إلا بالمحبة والصدق، والعلم والقراءة وفق مفهوم ثقافي وحضاري، وهذا ما أكد عليه شريط "نشيد المستقبل".

الهدف الثامن: تحسيس الطفل بالواقع التراجيدي الذي يعيشه العرب عامة والمسلمون خاصة:

وقد ركز شريط "أرضنا الطيبة" على القضية الفلسطينية، هذه الأرض المسلوبة التي عبر الأطفال بأناشيدهم الطيبة عن واقعها المرير يستنهضون الضمائر والهمم علّ هذه الصرخات تحرك قلوباً تجلدات وتبلدت، فقالوا:

الأرض أرضنا حقول لنا

إنا نحبها كما تحبنا

عن حسنها الخلاب من أبعد الأحباب

ليسلب الأغراب أطايب الجنى

الأهل مبعدون في الأرض متعبون

متى سيرجعون ليرجع الهنا

إنني أعتقد أن كل المهام الوطنية التي فشل في تحقيقها الكبار ظلت عالقة، ومهاماً مؤجلة سوف يبت فيها الأطفال حين يكبرون، في مقدمة هذه المهام، قضية فلسطين وطفولتها المشردة والمحرومة وفعلاً فقد بت الأطفال في هذه القضية قبل أن يكبروا، هذا لأن الطفل واحد من رجال الأمة، إلا أنه مستتر بثياب الصبا، فلو كشف لنا عنه وهو كامن تحتها، لرأيناه واقفاً في مصاف الرجال القوامين، لكن جرت سنة الله ألا يتفق زوال تلك الأستار إلا بالتربية شيئاً فشيئاً، ولا تؤخذ إلا بالسياسات الجيدة على وجه من التدرج. فالطفل في "سنا" قد أبدى رأيه وصرخ وناشد وعبر عما يختلج بداخله حول هذه القضية من خلال شريطين هما "أرضنا الطيبة" و"عودة ليلى" وهي ملحمة شعرية وعمل غنائي تمثيلي في ثمانية أناشيد مترابطة تمثل ملحمة صغيرة كل مقطوعة فيها تحمل موضوعاً متوائماً مع الآخر، وهو رهان مباح لرصد واقع مؤلم بعيون بريئة، تستنهض بهديلها الضمائر النائمة وتمضي مع تقلبات الحياة لتطرق أبواب المستقبل في كلمات سهلة جزلة تتخذ من الفصحى فارساً للعبور إلى معظم الأذواق.

فالشريط يحكي قصة ليلى الفتاة الفلسطينية التي طردت من وطنها وشردتها يد الظلم والعدوان وبطشت بأهلها وذويها فتركوا منازلهم وهاجروا وسكنوا المخيمات ومن ثم خارج فلسطين، فتبدأ معاناتهم بالحنين، ويقف الأطفال إلى جانب أختهم يخففون من مصابها ويزرعون الأمل فيها بالعودة إلى فلسطين، وهكذا ينتهي الشريط مبشراً بالعودة ولكن بعد أن أصبحت قضية ليلى في قلوب أطفال العرب والمسلمين جميعاً وتعاهدوا على مساعدتها كي تعود إلى وطنها.

ويرسم شريط "أرضنا الطيبة" لوحة تراجيدية عن واقع فلسطين والفلسطينيين وخاصة منهم الأطفال، تحت وطأة الغاصب المحتل واقع لم يسلم منه حتى الطفل، هذا المخلوق البريء الذي يتعرض للموت كل يوم، وهذا من أكثر الظواهر الحياتية إيلاماً، حيث يبلغ الألم ذروته عندما يقترب من الطفل، هذا الفجر الذي لا يغرب قبل الشروق، ويغمض عينيه الصغيرتين قبل أن يفتحهما على الآخر فيقتل وهو ذاهب إلى مدرسته وتنتظر الأم عودته لكن الطفل لا يعود، يقتل برصاص غادر وهو مختبئ خلف أبيه يريد الحياة لكن هيهات، تسأل الأخت أمها حنيناً، أم الشهيد أين رحل الأخ الذي كان يشاركها لعبها؟ فتجيبها: لقد صار في الجناة طيراً. طيور ساهمت في صنع الحدث وانتقلت إلى بارئها بشرف تاركة وراءها بطولات وذكريات طيبة رددها وحكى عنها الجميع ورددها الأطفال بقولهم:

يحكي الشمس ويحكي القمر تحكي الريح ويحكي المطر

قصة أطفال أبطال أبداً لن ينساها البشر
ولهم صور ليست تمحى يبكي منها حتى الحجر

ومن بين هؤلاء الأطفال طفل بريء طاهر كالنسمة ذهب يوماً إلى المدرسة لكنه لم يعد إلى البيت ولن يعود أبداً عبر عنه الأطفال فقالوا:

حمل الأطفال حقائبهم وأتوا في الصبح مدارسهم
يمشون إليها في عجل ونسيم الفجر يداعبهم
في يوم قد رجع الكل للبيت ولم يرجع طفل
وبكت أم وبكى الأهل فالطفل سريعاً غادرهم
رحل الطفل وخلى الـ كتب وحقيبته لما ذهب
والبيت الدافئ واللعب وصغاراً كان يرافقهم
ويقال الطفل قد استشهد ويقال اسم الطفل محمد
ويقال الطفل على موعد يدري الشهداء منازلهم

وتفتقد الأخت أخاها فهي ما زالت تنتظر عودته، فتسأل أمها أين ذهب أخي؟ تسأل سؤال المدرك لكل ما يحدث حوله سؤال الرجل الذي يستتر بثياب الصبا فتقول:

تقول لأمها أسماء وتسألها صباح مساء
لماذا لا يعود أخي وأين يسافر الشهداء
أجيبي الآن ليس غداً لست صغيرة أبداً

ثم تذرف الأم دموعاً حارة فتستقبلها ألحاناً شجية تقول:

أنشدوا أحلى نشيد واغمروها بالورود
حقها أن تكرموها إنها أم الشهيد
تارة تخفي الدموع تارة لن تستطيع
تارة تبدو ربيعا باسماً في يوم عيد

ثم يعمد الشريط إلى صورة بثتها القنوات التلفزيونية عن طفل وهو يقتل برصاص العدو صورة شاهدها الكبار وتأثروا لها أما الصغار فظلوا دائماً بعيدين عن هذه المشاهد، فجاء هذا الشريط ليبصر أطفالنا ويفتح أعينهم الصغيرة على الواقع المرير الذي يعيشه الأطفال في فلسطين، واقع أريد له أن يرسخ في ذهن الطفل عبر أنشودة رسمت المشهد للطفل بطريقة تصويرية رائعة تأثر لها الكبير والصغير، حتى لا ينسى ولا ننسى:

من يقدر أن ينسى مرة وجه الطفل محمد درة

ورصاص الغدر يحاصره مخترقاً في حقد صدره

من يقدر أن ينسى المشهد من يقدر يا روح محمد

عصفوراً حلواً مذعوراً كيف أصيب وكيف استشهد

من ينساه خلف أبيه مختبئاً والأب يحميه

من ينسى أماً تبكيه فتخلي العالم يبكيه

من يقدر أن ينسى الصورة ودماء الطفل المهدورة

والصورة تكبر وستبقى في كل ضمير محفورة

وهكذا فإن هذين الشريطين يبصران أطفالنا من خلال الترفيه بما يحدث على أرض فلسطين الحبيبة ويدمج صغارنا في هذا الواقع التراجيدي ليتابعوه بعيون بريئة، تستفيق بشدوها الضمائر وتحرك القلوب القاسية، وتمضي مع مرارة الوضع وقساوة الحياة لتطرق أبواب المستقبل القريب وتزرع الأمل في النفوس بأنه لا بد من يوم تشرق فيه الشمس ويحل فيه السلام.

فنهديك من الحب الأحلى نهديك من الشوق الأغلى

نشدو بأغاريد الحب ونظل نقول من القلب

والله نحبك يا قدس

يوجعنا أنك في الأسر ما بين الحسرة والقهر

تشتاقين إلى الحرية تأتيك مع الفجر ندية

وتعود البهجة والأنس

إنا يا قدس لنهواك نرجو يوماً أن نلقاك

ونزورك ضاحكة حرة وعليك سلام ومسرة

ويعود جمالك يا قدس

وأخيراً نلاحظ أن اللغة التي كتبت بها هذه الأناشيد لغة أدبية راقية تعمل على إثراء القاموس اللغوي للطفل كما تساعده على التفكير الجيد؛ ذلك أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والفكر، فيتوقف التفكير إلى حد كبير على الصور اللفظية السمعية والبصرية، ولهذا فإن اللغة تمثل عوناً كبيراً على التفكير وتنظيمه وتيسيره وتوضيحه.

وكذلك نجد أن اللغة هي وسيلة تمثيل الأفكار ونقلها بين الأفراد وكلما زاد الثراء اللغوي، وتوفرت الكلمات المعبرة عن مختلف الأشياء والمفاهيم، زادت قدرة الفرد على التفكير والتعبير ونقل الأفكار، وأصبحت أكثر فعالية ودقة، ومن ثم فإن تقدم الفكر مرتبط أشد الارتباط بثراء اللغة، كما أن ضحالة اللغة وتخلفها والفقر في الألفاظ هي من العقبات الرئيسي في طريق التفكير ونموه ورقيه وتطوره.

واستيعاب هذا الارتباط الوثيق بين اللغة والتفكير، يوضح عمق أثر أدب الأطفال وتأثيره على كل من اللغة التي تقوم بدور أساسي في غناها وثرائها، والتفكير الذي يمكن أن يقوم أدب الطفل أيضاً بدور هام في تنميته وتطويره ودعم أسلوبه الصحيح بين الأطفال.

وهكذا يمكن أن نلخص الدور الذي تلعبه أناشيد سنا في تنمية قدرات الطفل المعرفية والسلوكية وغرس القيم والأخلاق بعد أن فصلنا في نقاط هي:

- تلبي جانباً من حاجات الطفل النفسية والجسمية والعاطفية والمعرفية، من حيث روائية الحدث وتفعيل الفكر فقد خاطبت منطقه حول البيئة الطبيعية والاجتماعية التي يعيشها ضمن حوار طفولي بريء.
- تساهم في نموه العقلي والأدبي والنفسي والاجتماعي والأخلاقي وتعمل على تغذيته ثقافياً في ظل قيم العائلة والأخلاق الفاضلة.
- تزيل العيوب النطقية التي يتصف بها بعض الأطفال في مرحلة من مراحلهم العمرية.
- تساعد الطفل على الاندماج والتخلص من الخجل والانطواء.
- تعمل على غرس الروح الجماعية وحب التعاون، ويربى الطفل على العمل الجماعي والأدوار المحددة، كما أنها محاولة لتنمية العلاقات الإنسانية والتركيز على البعد الإنساني.

- تشغيل طاقات الخيال غير المحدودة الموجودة لدى الطفل، وتنمية ملكات أطفالنا.
- تكسب الطفل رهافة الحس وحب الجمال وتنمي ذوقه.
- وسيلة لإمتاع النفس وإبهاجها.
- وسيلة لتنمية الثروة اللغوية، والنطق السليم بها.
- وسيلة لتهذيب الطبع، وتعديل السلوك، والتبصر بالسلوك المرغوب وتنمية الجوانب الإيجابية في شخصية أطفالنا.
- وسيلة لدمج الطفل في المجتمع وتنمية الروح الوطنية، وتحسيسه بقضايا الوطن العربي كالقضية الفلسطينية، وإيقاظ العواطف النبيلة كحب الوطن والأسرة والوالدين... إلخ.
- ربط الموضوعات بخالقها والإشادة بعظمته وقدرته بأسلوب محبب شفاف يهدف إلى إيقاظ الحس الفطري للطفل.
- ربط الطفل بثقافته وأصالته وترسيخ معاني الإيمان والقيم الفاضلة في نفوسهم.
- تعزيز إمكانية تحقيق الأمنيات ولو بصيص من الأمل.
- رد الاعتبار للموسيقى بعد أن تحولت إلى فوضى صاخبة.
- اعتمادها الأدب العربي الخالص (القصيدة الموزونة).

وأخيراً نستطيع أن نقول بأن هذا الإصدار الصوتي الذي تبعه إصدار مصور عبر مشاهد رائعة استطاعت أن تستقطب إليها أعداداً كبيرة من البراعم، قد نجح في أن يكون بديلاً ترفيهياً واقعياً يساعد في تربية الطفل العربي وتكوينه لغوياً وثقافياً وسلوكياً في ظل قيم العائلة والأخلاق الحميدة، وتزويده بنوع من التذوق الأدبي لأساليب الكتابة المصحوبة بأجمل المعاني الخلقية والاجتماعية، التي تؤدي بالطفل إلى اكتساب بعض الفضائل الإنسانية ومساعدته على الخلق والإبداع حيثما يريد، وحب الجمال والفن بتمرسه على الصور الأدبية الرفيعة، وقراءته للتعابير الرائعة وتربية شخصيات الأطفال بما يكسبونه من معان سامية وبطولات تثير حماستهم وتوقظ شعورهم وأحاسيسهم نحو الجمال والخير.

إن هذا الإصدار بكل ما حققه من بديل جاد ومعان أصيلة، مع ندرة الأعمال الفنية المحترفة المخصصة للطفل في الوطن العربي لا يستحق منا إلا الإشادة والشكر والامتنان لمن أعده وأروى به ظمأ أطفالنا بتلبية حاجاتهم المختلفة وبث القيم والآداب المهذبة وربط هذا الطفل بالحكايات والمفاهيم والعلوم المفيدة.

فما أجمل أن يستثمر النشيد في ترسيخ معاني الإيمان والقيم الفاضلة في نفوس الأطفال

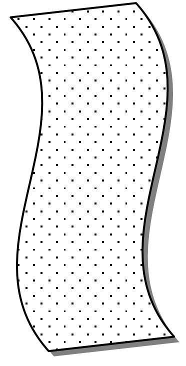
والناشئة.

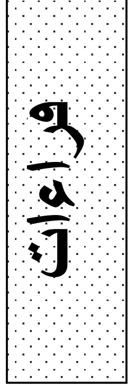
الهوامش

(1) ـ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، المجلد الثاني، الأجزاء 4، 6 دار الكتاب اللبناني ص 137.
(2) ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق، سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1989 ج 3 ص 235.
(3) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص 137 ـ 138.
(4) ـ من الإنترنت.
(5) ـ مجلة باسم، العدد 839 السنة الرابعة عشرة 1 شوال 1424، الشركة السعودية للأبحاث والنشر ص 46.
(6) ـ عدا شريط "عودة ليلى" الذي أدته "هالة الصباغ".
(7) ـ تتميز سلسلة "أناشيد ملونة" عن "دوحة النشيد" بموضوعات الأناشيد وطولها وألحانها وأدائها وإخراجها وشكلها، فلكل عمل مذاقه الخاص وإن كانت بعض الأعمال نالت حظوة عند الجمهور زيادة عن غيرها، كالطفل والبحر ونبع الحب وطائر النورس.
(8) ـ من الإنترنت.
(9) ـ المرجع نفسه.
(10) ـ المرجع نفسه.
(11) ـ عبد العزيز المقالح: الوجه الضائع (دراسات عن الأدب والطفل العربي) دار المسيرة، بيروت ط 1، 1985 ص 94.

المراجع والمصادر

(1) ـ أحمد نجيب أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، ط 2، 1994 القاهرة، ص 157.
(2) ـ المرجع نفسه ص 156.
(1) ـ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، المجلد الثاني، الأجزاء 4، 6 دار الكتاب اللبناني ص 137.
(2) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق، سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ج 3، ط 2، 1989 ص 235.
(3) ـ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص 137 ـ 138.
(4) ـ من الإنترنت.
(5) مجلة باسم، العدد 839 السنة الرابعة عشرة 1 شوال 1424، الشركة السعودية للأبحاث والنشر ص 46.
(6) ـ عدا شريط "عودة ليلى" الذي أدته "هالة الصباغ".
(7) ـ تتميز سلسلة "أناشيد ملونة" عن "دوحة النشيد" بموضوعات الأناشيد وطولها وألحانها وأدائها وإخراجها وشكلها، فلكل عمل مذاقه الخاص وإن كانت بعض الأعمال نالت حظوة عند الجمهور زيادة عن غيرها، كالطفل والبحر ونبع الحب وطائر النورس.
(8) ـ من الإنترنت.
(9) ـ المرجع نفسه.
(10) ـ المرجع نفسه.
(11) ـ عبد العزيز المقالح: الوجه الضائع (دراسات عن الأدب والطفل العربي) دار المسيرة، بيروت ط1، 1985 ص 94.





الرواية التجريبية.. والخطاب القصصي النسوي

شاهر أحمد نصر

في القصة:

القصة فن من فنون الكتابة، و"الفن - كما يكتب الأب لونغي منذ عام 1885م - هو في جوهره، التعبير الحسي عن الجمال اللامادي، فما أن يغدو الأدب كلاماً أدبياً، وما أن ينبثق من كل الملكات التي تفعل فعلها بصورة متعاضدة، وبانسجام فيما بينها، حتى يكون جميلاً، إما بجمال موضوعه، أو على الأقل بجمال الروح التي يعبر عنها.. "ويقول الأب جول فيريست: إننا نطلق تسمية الأعمال الأدبية.. على تلك الأعمال التي تتميز بقوة الفكر، وتنظيم الأفكار، وبحركة العاطفة، وأناقة التعبير الكلامي"(1). فإلى أي مدى استطاعت الأديبة نجلا أن تقدم أدباً وفناً متميزاً..

تبدأ مجموعتها القصصية الأولى (السيرك) بـ (حوار على ضوء سيجارة) التي كتبتها عام 1993 وهي أقرب إلى المقالة، في الأدب الساخر: تعالج بشيء من الفكاهة المرة مصير الشباب العاطل عن العمل.. اعتمدت الأديبة أسلوب السرد غير المباشر.. بأسلوب جذاب تتجاور فيه التقريرية مع الحكاية: "الحق ليس عليك، إنما على بلدية العاصمة التي لم تكن على درجة من الأريحية تخولها أن تجود بخدماتها على زقاقكم الشعبي المسكين هذا.." ص 7.

وفي قصة (أورام) تتحدث بأسلوب بسيط شيق ولغة عادية عن الصراع الذي نشب "بين صهرنا المصاب بورم في رأسه، وعمّنا المصاب بورم في بطنه وفي جيبه أيضاً" ص 19. ومع تطور الزمن والحياة يتحول النقيض إلى ضده بعد نجاح الصهر مادياً باستغلاله ورم الرأس، بكتابة رواية ناجحة؛ فـ"تخف الأورام في رأسه.. وتنتقل إلى بطنه بالتدرج.. يبيع كتبه.. تتسع علاقاته الاجتماعية.. يتزوج من أخريات.." ص 23.

تحاول الشخصية الرئيسية في قصة (تقارير) تقمص حياة البطلة والقديسة الفرنسية جان دارك(2).. وعلى الرغم مما تعانيه من ويل بسبب الكتابة فإنّها تدعو في وصيتها إلى الاستمرار بالبحث والكتابة مهما كان الثمن: "فليكتب الأصدقاء من بعدي مسوداتهم بحبر الرب الذي لا ينفد، وإن نفد الحبر فليكتبوا بدموعهم ودمائهم.." ص 34.

في (السيرك) طفل قروي يتيم الأب جائع شبه عار، يعاني مع ذويه الفقر والحرمان وظلم زوج أمه.. يشاهد هذا الطفل مصادفة.. برنامجاً تلفزيونياً" يعرض نقلاً مباشراً لعروض سيرك عالمي جوال مليء بالمغامرات والعجائب والبدع والطرائف.." ص 37 فيتعلق بالسيرك، الذي يصبح هدف حياته، بل حياته كلها.. المليئة بالتعب والظلم والقهر.. وتحل فرقة روسية لعروض السيرك.. يغامر بفصله من عمله ويذهب لتحقيق حلمه.. ما إن يرى العروض عن قرب حتى يتبخر الحلم.. يهزأ من نفسه ومن تلك الجموع المخدوعة "أرقب بذهول المخدوعين، ووجوم المغفلين.." ص 38 فالسيرك يلازمه في كل لحظة من لحظات الحياة التي يعيشها مع الآخرين، وهم يحلمون برؤية السيرك..

بحث عن الحرية بعيداً عن "قانون جبرية الترقيم، وحتمية الظلام" ص 48. نتعرف عليه في (المرصد) لأنّ الظلال "تمسخ الأجسام وتشوه الملامح.. والخوف من الظلال... يؤصل عقدة الخوف.. ص 48.

تقوم الشخصية المحورية بمحاولات للتخلص من ظلها.. "أقيم مرصداً على قمة الجبل... أراقب الجميع عن بعد في مدينة الازدحام الصامت ص 52. لم يعوزني كبير عناء كي أقف على أسباب صمت هؤلاء الناس.. فهؤلاء الناس مصابون بوسواس الخوف من ظلالهم ومن ظلال غيرهم، وهم موتورو الأعصاب، منشغلون على الدوام بمراقبة تحركات بعضهم... وهذا بدوره يكفل إلغاء الأحاديث، وتقنين الكلام، والحوار، لانشغال الناس أبداً في أعمال الرصد والترقب. ص 53 وفي لحظة معينة يكتشف الراوي في مرصده كيف تمسك الأطراف الأربعة لكل شخص بخيط.. وتهيأ له أنّ ثمة أيد أو خيالات أكف تقوم بتحريك الأطراف والأعضاء بواسطة الخيوط إياها. لولا أننا نعرف بجلاء الانتماء السياسي للكاتبة وولاءها المطلق، لقلنا

إنّها تنتقد هيمنة أجهزة المخابرات، من خلال مختلف الأدوات، بما في ذلك المخبرين، في ظل هيمنة حالة الطوارئ والقوانين والأحكام العرفية، التي تكبل البلاد والعباد، وتيبس الزرع وتجفف الضرع، وتعيق التطور الحر السليم للمجتمع والمواطن، حسب زعمنا..

لقد حاولت الكاتبة في مجموعتي (السيرك) و(الخط الحديدي) الغوص في الذات الإنسانية، وفي الواقع الموضوعي لحياة إنساننا المقهور، وذلك بفضل إحساسها العميق بالمعاناة، والتوق للتحرر من شرنقة المرارة والحزن الذي يلثم النفس والوجود، فقدمت موضوعها بأسلوب جذاب يقترن بقدرة على التشويق.. مع وجود بعض القصص التي تشبه الخاطرة أو حكاية كتبت بلغة عادية، وأسلوب بسيط مباشر.. حبذا لو زينت تلك القصص بالشاعرية التي تتميز بها الكاتبة.. وأغنت الجوانب الداخلية لشخصياتها بالخبرة والتجربة.. سعياً لتحقيق البهجة والتعلم في آن واحد، وهما غرض الأدب كما يقول الشاعر الروماني هوراس..

* * *

في قصص (الجنازة) التي كتبتها في الأعوام: 1996 ـ 1997 ـ 1998 تعالج مواضيع الحياة الواقعية، وتطرق مستوى فنياً جديداً مع ارتقائها بالمستوى الفكري للقص.. وتحاول الولوج في أعماق النفس الإنسانية.. وتفيض ملكتها النفسية المكللة بعبق الحزن، وإرادة التحرر من كل ما يكبلها في الواقع الموضوعي، وفي أعماق النفس.. تفيض بلوحات مليئة بالمشاعر الصادقة.. فتبحث في (الرجل والعقرب) في مكنونات النفس التي تعتز بذاتها، وتحاول إثبات وجودها وقدراتها بالنأي عن الجماعة... وعواقب انفصال الفرد عن الجماعة...

نرى أنّه لم يكن مفيداً ولا ضرورياً إقحام (إشكالية العلاقة بين الآباء والأبناء) في هذه القصة بعبارة مقتضبة ومباشرة والمرور عليها مرور الكرام.. يمكن معالجة هذه المسألة في سياق القصة دون طرحها مباشرة لتشغل فكر القارئ وتخرجه عن سياق تلقي القصة..

وتكثّف في (حيره) كماً هائلاً من القلق ا لإنساني الداخلي "أنا مضطرب بالفطرة، غاوي نكد ومشاكسة" ص 34. ربما ينجم ذلك عن انعكاس المعاناة الداخلية والموضوعية العنيفة التي تعيشها الكاتبة.. وتحاول تفريغ شحنات الشجن العاصفة التي تكبلها وتهز أعصابها وخلاياها ولا شعورها.. أما قصة (رقاص الساعة) فتبحث في الزواج غير المتكافئ.. على الرغم من وجود بعض الأحكام المسبقة في القصة كـ "مقابلة الرجال لمساحات الود، التي تبدر عن النساء بالخيبة.." فإننا عندما نقرأها نعاني مع الزوجة ونتضامن معها.. أي إنّ القاصة تجهد لتكون قصصها القصيرة "هي الفأس الحادة في الأدب ـ كما تقول مارجريت أتوود ـ التي تكسر البحر المتجمد لعزلتنا الفردية، باستخدام الأدوات التصويرية المكثفة جداً"(3).

تقرر ماريا أن تفسح بينها وبين زوجها مساحة جديدة للود، وبذلك ترجئ طلاقها.

قررت إعداد مفاجأة للزوج..

لم يكلف نفسه عناء إبداء الدهشة لوجود قالب فاخر وسط المائدة..

(مساحة الود) تضيق حول عنق ماريا ص 51.

تنتظر وتفكر في مساحات الود التي تفسحها دوماً مع غيرها بمبادرات خلاقة دون أن تنتهي إلاّ إلى قذفها في حضن الخيبة.. ص 52 كان بالإمكان إنهاء القصة هنا..

بإضافة كلمتي (مع غيرها) يستطيع القارئ أن يرى الكاتبة تقتحم النص لتفصح عن ذاتها، وعن مساحات الود التي تقدمها ولا تنال منها إلاّ الخيبة.. وكأنّ القصة بمجملها تحولت هنا إلى رسالة تود الكاتبة إيصالها إلى شخص ما.. والله أعلم..

... إننا نلمس جهد الكاتبة وتوقها لأن تجعل من قصصها حقائق ملموسة، محددة، وحقيقية.. وهي تحاول مع تقديمها المتعة، التدخل، بشكل غير مباشر، في حياتنا الخاصة لنعيشها بشكل أفضل.. وكأنّها تجاري من يقول "أنا أقرأ من أجل المتعة"، "وتلك في اللحظة التي بها أتعلم كثيراً، تعليماً غير مقصود". والتعلم في الأدب، ليس تعلماً لا محسوساً، أو غير مقصود، فحسب، بل تعلماً شاملاً أيضاً، حيث يتعلم القارئ من خلال شمولية إنسانية الأدب.. التي تملك قوة تأثير علينا بشكل أكبر مما تقوم به المناقشة الفكرية أو الأخلاقية المحضة(4).

يؤكد نقاد القصة القصيرة أهمية الشكل "كنوع شعري أساسي في النثر السردي فهو يخلق حالة تجل في شعور راق وتفكير راق وحساسية راقية"، "تعظم النفس التي لا يمكن أن تكون خالدة"... ما استعار جيمس جويس المصطلح اللاهوتي "الصعود المتألق" - الذي استخدم في زمن المسيحية الأول للدلالة على تجلي الإله في العالم المادي - كمهمة أساسية للقصة القصيرة، لتصوير بعض المشاهد أو الأحداث الدنيوية في مثل هذا الأسلوب الذي يكشف المعنى العميق والخفي للأشياء الموصوفة... وفي هذا السياق يمكن إضافة قول أيزاك باشيفيز سينغر "الأدب ذاكرة الإنسانية". وفن القصة القصيرة وجد ليبين إنسانية أمور لا يمكن نسيانها(5).

ومن الضروري أن يسأل كل كاتب قصة نفسه: إلى أي مدى استطاع أن يحقق تلك الرؤى التي تغني قصصه، وترفعها إلى مستويات فنية راقية.

سعت الأديبة نجلاء أحمد علي إلى التعويض عن شحوب ألق اللغة الشاعرية في بعض القصص بإيراد صور حميمية، أحياناً، "أنام سحابة النهار، وأساهر الليل حتى مطلع الفجر". السيرك ص 28.

وباستخدام تعابير مجلجلة، أحياناً أخرى، تعكس معاناة ضاغطة عميقة، تقود إلى الحقد على العالم، في حالات محددة: "أيها العالم الموبوء بالأحقاد... المزروع بألغام الضغائن. كم أحبك الآن" (السيرك ص 42).. وتطغى على قصصها الهموم الاجتماعية والنفسية.. وتبقى قصصها حبلى بالأفكار والهموم، وكأنها تحاول أن تقحم ذهن المتلقي في معالجة همومها، التي هي همومه أيضاً.. وكأن الذهنَ موضوعٌ وأداة تلهو الكاتبة به، وتعد تحفيزه وتفعيله غاية من غاياتها..

في الرواية:

من المعروف أنّ الرواية الأوربية ولدت في رحلة تحطيم القيم الروحية والاجتماعية والأخلاقية العائدة للقرون الوسطى، وتشكل قيم أخرى جديدة مع الانتقال إلى العصر البرجوازي.. وكان لوحدة أنماط العقائد التي كونت الوعي الفني في أوربا، دور رئيسي في وحدة التقاليد الروائية الأوربية.. ولما كانت شمولية الرواية وانتشارها الواسع يرتبط بمدى تفاعل الخصوصية المحلية مع عمومية الروح الإنسانية فيها، فقد نشأت الرواية العالمية التي تتميز بشخصية لها صفات محلية تاريخية وجغرافية واجتماعية وإنسانية تتقاطع مع الصفات العالمية... هكذا اكتسب العديد من الروايات الأوربية والروسية صفة العالمية، مع العلم أنّ ولادة الرواية الكلاسيكية الروسية ترافقتْ مع دخول المجتمع الروسي في مرحلة التجديد الروحي والاجتماعي، المترافق مع نسمات الفكر التنويري العالمي الجديد... وتطورت النظرة إلى الرواية من كونها تكتب للقبض على الحقيقة والواقع والتأثير فيه، إلى الاتفاق على أنّها شكلٌ مفتوح، يتعامل مع الروائي دون ادعائه امتلاك الحقيقة، أو استقلاله التام عن الآخرين.. وهكذا أخذ روائيو كل بلد يتأثرون بما يكتبه كتاب البلدان الأخرى، فكتبت الروايات المحلية ذات الانتشار العالمي لاحقاً مع وعي الأشكال والمستويات والبنى التي وصلتها الرواية عند الشعوب الأخرى.. وأصبحت الرواية العالمية ملكاً للإنسانية جمعاء.. وأصبح المتلقي يقارن أية رواية يقرأها مع روائع الأدب العالمي..

أما الرواية العربية التي استفادت من التجارب العالمية التي سبقتها، فقد ولدت في عصر انهيار العالم الاستعماري بشكله القديم، عصر إعادة بناء العالم على أسس جديدة، عصر الاحتدام الهائل للتناقضات، وأخذت تنمو وتتطور في عصر انهيار الأنظمة الشمولية التي عجزت عن تلبية ومواكبة متطلبات الحياة.

أوردت هذه المقدمة لأبين أنه من واجب أي كاتب يتنطح لمسألة كتابة الرواية أن يكون ملماً بالموروث العالمي وبالمدارس التي سبقته، وبمعطيات ومتطلبات العصر الذي يعيش فيه، وأن

يعي أشكال الرواية والمستويات التي وصلت إليها عند الأمم الأخرى، والبحر الواسع من النتاج الروائي العالمي، كيلا يضيع جهده كما يتناثر الرذاذ من ارتطام موج البحر على صخور الواقع المتغير باستمرار..

* * *

نشرت الأديبة نجلا أحمد علي رواية تحت عنوان "شحنة شجن" تمتاز بلغة شاعرية، ومحاولاتها الخوض في التجريب الروائي..

بطلة الرواية مريم فتاة يتيمة الأب، فراشة حائمة كلها انشغال.. يجذبها البئر، وهو قنديل جله اشتعال. يراودها انبهار الضوء حلماً.. وتقع في البئر..

الأم تهدد.. إما أن تنقذوا مريم أو ألحق بها ومعي مهرة الشيخ "مبارك". ص 11...

رجل غريب ينقذ مريم ويختفي.. ص 21.

تعرفنا الكاتبة على: الماوردي رجل ضالع في السحر، فاضح للستر.. ص 26.

وقيل في الرجل الكثير.. لذا: وجب على الكل أن يتجنبوا الاقتراب من سياج مملكته. ص 30.

أمر وحيد من أمور دنياها أجادته الصبية: الرعي. ص 39.

(ذات يوم) داهمها الفيضان وأخذها الطوفان.. مع قطيع من البهائم.. ص 47.

.. أتاها العواء.. إنه ذئب.. انقذفت البنت كشظية فاتكة تدحرجت على الصخر.. أبصرت درباً ممهدة صاعدة، فجعلت تركض والعواء يقتفي أثرها.. لمحت شبحاً فارعاً.. يشتعل بنور سماوي هائل هابط إليها.. وعلى طلق الرصاص.. سقطت ص 51.

أحست بغلالة من السكينة تدثرها. ولأول مرة تصعّد نظراً في وجه الرجل.. ص 58.

- لي إزار عزيز أضعته.. وثوبك مصنوع من قماش الإزار ذاته! (قال الرجل)

أدركت مطالع الحي.. اندفع الأولاد في كل ناحية يذيعون النبأ: مريومة عادت. ص 71.

ضبط أهالي المبروكة الفتاة تؤوب إلى حيها بلباس غير الذي خرجت به من بينهم.. ص 78.

تغيرت مريومة.. عرفت أحلام اليقظة وما تبثه من رعش في الأعضاء.. وحين تعثّر على فمها السؤال: ما الحب؟! اشرأب الجذع، وبسق.. وصارت مريومة شجرة ياسمين..

تتعرف الأم على الماوردي من خلال قصة الإزار..

قرر أهل الحي مهاجمة الماوردي طمعاً في رزقه.. في العراك، يأسر أحدهم.. ويهدد بذبحه إن لم يتراجعوا..

يتراجعون.. (قرر الماوردي الترحال) صعّد في داره وحواشيها ناراً هائلة.. سار بأهله إلى جهة يعلمها الله. ص 97. رسخ في ظن البائسة أنّ الماوردي قضى محترقاً بين أركان بيته.. ص 99 ابتليت الصبية بفقدان البصر.. الصبية تنتحر..

تلون الكاتبة النص بشتى صنوف البيان: السجع والمرادفات، ونستطيع القول من محاسن هذه الرواية أن لغتها لغة شاعرية تمتزج بلغة الحكايا الأسطورية المزينة بطيف حكايا ألف ليلة وليلة، التي تأثرت الكاتبة بها أيما تأثير..

إذا حاولنا تسليط الضوء على الجانب التجريبي عند الكاتبة لوجدناه جلياً في الأسلوب: عندما تقحم الكاتبة في النص أسلوب سرد الأساطير.. وتعتمد أسلوب السيرة في التعريف بشخص ابن نجمان الماوردي.. ص 24 ولا يخلو النص في بعض مقاطعه من الفزلكة كالحوار بين اللغة والكاتب، والاتكاء على ألف ليلة وليلة.. فيجد المتلقي نفسه غريباً بينهما، وتخرجه أحياناً من طوره.. وقبل التفصيل في محاولات الكاتبة التجريبية من المفيد التطرق إلى مسألة التجريب والتجديد في الأدب، وتعرية الاتجاهات التي تدعو إلى تهديم الأدب بدعوى التجريب، مع التنويه إلى ضرورة وأهمية التجريب الإبداعي..

الرواية التجريبية:

تعرفنا على الظروف التي ظهرت فيها الرواية في أوربا.. ومن المفيد التمعن في تلك الظروف التي نشأت فيها المحاولات الأولى لتجديد الرواية، والتأسيس لما يسمى بالرواية التجريبية.

يعيد النقاد فضل إدخال مصطلح التجريب في الأدب إلى إميل زولا "فهو الذي جمع عام 1880 عدة نصوص نظرية بشأن الرواية في المستقبل وطبق أول طريقة في التجريب واستخدام الكلمة ـ المفتاح ـ التي سبق لكلود بيرنارد أن استخدمها ولكنها مطبقة هذه المرة على ظواهر ليست طبيعية بل فنية وذلك في كتابه (الرواية التجريبية)"(6)..

وهناك من يرى أنّ علامات تجديد الرواية ظهرت في أعمال فوضوية تعتمد التجريب أساساً، بدأت مع فقدان الكاتب الثقة بمؤسسات المجتمع التي أخذت تطغى وتفرض هيمنتها على الإنسان الفرد.. ما دفع الكاتب للتحرر من قيود المجتمع، والبحث عن هوية مستقلة لها طابع فني لا تقيدها تقاليد المجتمع وعاداته.. وتعمق هذا التيار مع ازدياد حدة الأزمة الروحية التي أخذت تخنق الإنسان في العصر الحديث، وسعت للتعبير عن نزوعاته المختلفة، وأعماقه وخفاياه الباطنية المكبوتة المستترة المظلمة، ومزاجه الحائر القلق، وتأثرت بالنظريات السيكولوجية الجديدة المبنية على معطيات المدرسة الفرويدية في مطلع القرن العشرين. كما يبين النقاد أنّ هذا التيار نشأ على المستوى الأخلاقي والروحي على يد فرانتس كافكا "الذي حاول التعبير عن أزمة البطل الروحية،وهو يعيش صراعاً طاحناً في مواجهة العالم المادي البشع

الذي يحيل البطل ببساطة إلى صرصار، وينصب للبطولة محكمة وقضاة، تحول البطل إلى شكل خال من أية معالم إنسانية، وقد رصد كافكا هذا التحول في رواياته (المسخ - القصر - القضية) التي تتسم بأجواء خيالية مثل الكوابيس، صور إحباط الرجل العادي ويأسه في دوامة البيروقراطية الحكومية. وتزامن ذلك مع محاولات مارسيل بروست في تقنية الكتابة بوصفها أحلام يقظة شاعرية، وفي حفريات الذاكرة وتفتيت الزمن الروائي، فانتثرت الوقائع إلى دقائق صغيرة، وتم الاستغراق في الوصف وإحاطة الزمن الماضي بأطر جديدة متبلورة مشعة، واستخدم جيمس جويس في إنجلترا تيار الوعي للتعبير عن الرؤى والمشاعر والذكريات التي تفيض بها عقول شخصياته كما في روايته ذات الزمن المكثف (يوليسيز) حيث انهيار القيم الشخصية، وتفاهة النشاط الإنساني في الحياة المعاصرة، وكذلك التركيز على اليومي العابث اللاهي الحزين والمؤلم. وقد كتبت فرجينيا وولف بالتقنية نفسها مع استخدام الرمزية بأسلوب شاعري مؤكدة هشاشة العلاقات الإنسانية في خضم القيم الاجتماعية المنهارة، كما في روايتها (الفنار) 1927"(7).

وكما يقول الدكتور محمد شاهين: ".. أصبحت الرواية عند فرجينيا وولف وجيمز جويس وغيرهم تتكون في غالبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التي تتموج داخل النفس البشرية. ولم تعد الرواية ثيمات مألوفة عن الحب والمأساة والملهاة.. بل أصبحت استكشافاً لخبايا النفس التي لم تطرق من قبل، وغوصاً في أعماقها بحثاً عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث، والأشياء والظواهر المألوفة للحس الخارجي.

باختصار أصبح جل اهتمام الكاتب بالشخصية بدلاً من الحدث، وهذه هي أم علامة في تطور الرواية"(8).

أما روايات سارتر وكامو، فقد جاءت كتعبير عن الرؤية الفلسفية الوجودية التي تقول بعبثية الحياة والدور المحوري لذات الإنسان الذي عليه أن يختار أسلوب حياته بنفسه وعلى مسؤوليته..

وازداد رواج التجريبية في بلدان أوربا الغربية منذ أواسط ستينات القرن الماضي، وبشكل عام 1968م، وترافقت مع التمرد اليساري على الرأسمالية... وما عرف بمذهب "الطليعة الجديدة"...

يبين بعض النقاد أنّ مذهب الطليعيين الجدد المشوش والموهوم والمشوب بالتهور يلعب دوراً تهديمياً في الأدب. فقد دعا هذا المذهب إلى مزاوجة المذهب العقلي الشكلي مع المذهب اللاعقلاني، وإنشاء الفن الذي يعني الانغلاق في مجال "الممارسة اللغوية"، واستبدل نقد المجتمع

بنقد اللغة... لقد أصبح من دواعي فخر الكاتب أن تكون أعماله مستعصية الفهم على القارئ، وأن يكتب من أجل أن لا يقرأ. لقد كان "النص" تظاهرة لرفض الكاتب للتحليل والاستيضاح والتعميم.. وانتشرت تلك "النصوص التي تصلح لمونولوج من التمثيلية المسرحية "تدنيس الجمهور" لـ ب. هاندكه: أنتم قرود، أنتم بدون أهل، أنتم جائعون، أنتم متمردون، أنتم أوباش، أنتم مدنسو الأوكار الخاصة... إلخ(9).

من كل ما تقدم يتبين أنّ التجريب بشكل عام، بما فيه الفني، يتعلق بمستوى وأفق التحولات الاجتماعية والمعرفية والتكنولوجية وهو ضروري لرؤية المستقبل. وستتوسع الآفاق أمام التجريب في عصر المعلوماتية في ثنايا العالم الافتراضي الذي تخلقه دروب مجرات المعلومات.. ستحل مرحلة يتحد فيها ذهن ومخيلة المبدع مع الكمبيوتر، ويتلاقى فيها الواقع المادي مع المثل والخيال، ويكتسب فيها المبدع والمتلقي إمكانية الغوص في أعماق وزوايا النفس البشرية والروح اللامتناهية، وينتج فناً خالداً.

إذ قاد التجريب إلى ابتكار أساليب وأشكال جمالية جديدة راقية في التعبير الفني فإنّه يرتقي إلى شكل ومستوى من أشكال ومستويات الإبداع.. وضع الدكتور صلاح فضل "تصنيفاً لمفاصل التجريب الروائي في الرواية العربية ضمن ثلاث دوائر متمايزة أكثر الأحيان، لكنها متداخلة أيضاً، وهي:

1 ـ ابتكار عوالم متخيلة جديدة، ليست مألوفة في حياتنا العادية، ولا طرأت في السرديات السابقة، عوالم خلقت منطقها الداخلي، وبلورت جمالياتها الخاصة.

2 ـ توظيف تقنيات فنية محدثة تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل وتحديد منظوره، كتقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي.

3 ـ اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، عبر تعليقات نصية متشابكة ومتراسلة مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو دارج اللهجة وأنواع الخطاب الأخرى"(10).

أين أفلحت الأديبة نجلا أحمد علي في التجريب والتجديد القصصي والروائي؟

لكل رواية، ولكل كاتب رواية، لغته وأسلوبه الخاص.. وفي كل رواية شيء جديد والشيء الجديد نسبياً في "شحنة شجن" هو اللغة والأسلوب.. تزين الكاتبة روايتها بالأسطورة، وتتداخل الرؤية بالأسطورة دون أن تبتلعها الأسطورة.. وتصر الكاتبة على التمسك بالتراث المحلي دون أن تفقد شخصياتها الصفات الإنسانية العامة.. وينطبق نسبياً عليها بعض الخصائص الواردة أعلاه في التجريب والحداثة ويتجلى ذلك في محاولة مزاوجة الأسطورة بالواقع، والعناية باللفظ، وفي محاولتها طرق "مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، عبر تعليقات نصية متشابكة ومتراسلة مع توظيف لغة التراث السردي"

في روايتها..

في اللغة: اهتمت الكاتبة بجماليات الخطاب، من خلال استخدامها الجميل للغة لدرجة المبالغة أحياناً.. والكاتبة متمكنة من اللغة بشكل جيد، قلما تجد خطأ نحوياً لولا بعض الأخطاء المطبعية التي استرعت انتباهي مثل: (لم يجدي) "الجنازة" ص 21 (لِمَ يصيبُنا) "الجنازة" ص 33 تدنو من الفراش بشعر منفوش شائب، وعينان ضيقتان كشطبي قلم. "شحنة شجن" ص 52 (عينين ضيقتين).. كما استخدمت الكاتبة كلمة طيلة للتعبير عن مدى استمرار الزمن ويفضل استخدام كلمة طوال (أبد الدهر)، لأنّ الطيلة: العمر (يقال: أطال اللّه طيلته، ولا يقال أطال اللّه طواله).. وكان من المفضل مراعاة علامات التنقيط خاصة في الرواية.. مع التنويه إلى مسألة قد تكون سقطت سهواً من قبل الكاتبة، وهي استبدالها كلمة "مهرة" التي وردت في البداية بـ"ناقة" في الفصول الأخيرة من "شحنة شجن".. ومن المفضل مجاراة مستوى اللغة لطبيعة و مستوى الشخصيات.. ومن حق المتلقي أن يتساءل على سبيل المثال، من أين اللغة الموغلة في الفصحى لراعية: احتجت: ـ إنهم رعاع بلا رحمة ص 89. يا أمة اللّه. من تكون الغرقى؟

(قد يكون سبب ذلك السرعة والحالة النفسية التي كتبت فيها الرواية)

هذا لا يمنع رؤية اللغة الشاعرية المتميزة في الرواية، تلك اللغة الغنية بالمفردات وبالبيان، والمتجاورة مع لغة الحكايا والأساطير: "البئر قنديل جله اشتعال. ومريم فراشة حائمة كلها انشغال، يراودها انبهار الضوء حلماً..".. ص 10.

في الأسلوب: نستطيع القول إنّ الكاتبة في أسلوبها التجديدي، تحاول كسر القوالب الجامدة لكتابة القصة، فتدخل في النص حوارات وتداعيات لا تتعلق مباشرة بالأحداث الرئيسية فيه، ويوقعها ذلك في الفزلكة أحياناً، كما قلنا، مثلاً: في ص 44 ـ 47 فصول تجليات العشق التي عقدتها شهرزاد..

وربما كان ذلك يشي عن فيض المشاعر الجياشة المكبوتة في حناياها.. إلاّ أن هذه الفصول التي قد تخرج القارئ عن طوره ـ بخروج الكاتبة عن التسلسل المتعارف عليها منطقياً في السرد ـ ليست طاغية على النص.. والكاتبة تجيد فن جذب المتلقي بأسلوب فاتن آسر جميل مزين بأفكار طيبة غنية وهي تتحدث عن (النساء ومظاهر الامتلاء) فتزين النص بأنغام عذبة وزخرفات رسامة ماهرة وصيادة لألئ نفيسة، ورؤى جنية نورانية: امتلأت امرأة بالحنان فصارت أماً، وامتلأت امرأة بالإيمان فصارت راهبة، وامتلأت امرأة بالغواية فصارت مومساً.. وامتلأت امرأة بالشر فصارت أفعى، وامتلأت امرأة بالموسيقى فصارت مغنية، وامتلأت امرأة بالإيقاع فصارت راقصة، وامتلأت امرأة بالحب، فماذا صارت برأيكم؟

- صارت إلهاً.. ص 32.

في الزمان: هناك أكثر من مسألة يمكن مناقشتها مع الكاتبة، المسألة الأولى التي ترد في أكثر من مكان وهي تحميل الزمن مسؤولية عيوبنا ونواقصنا، وهي ثقافة إلقاء اللوم والتبعات على الآخر، سواء القدر أو العدو أو الزمن، وهي ثقافة تربينا عليها لأجيال طويلة.. (كان زماناً تعطل عنده الزمان لجهالة ناسه وسفاهتهم، وظلامة أهله وقساوتهم) ص 36. وفي هذا الخصوص نقول: الزمان لا يتعطل، يحل الركود: عندما لا تستجيب البنية الاقتصادية الاجتماعية والسياسية لمتطلبات التطور.. العيب ليس في الزمان بل في صانعي المرحلة التاريخية.. الزمن لا يمكن أن يكون مخصياً، بل من يعيشون فيه يمكن أن يكونوا مخصيين.. أما المسألة الثانية فهي مسالة توظيف الكاتبة للزمن في النص، فقد كان توظيفاً سلساً عادياً.. وعلى الرغم من أنّ تصرفات بعض الشخصيات، وأسلوب الحكاية يوحي بزمن بعيد.. فإنّ التحليل النفسي للمواضيع المطروقة يوحي بالزمن المعاصر.. من المفيد تجديد التقنيات القصصية باستمرار، ومنها حسن اللعب مع الزمن، وحسن استثمار ما أطلق عليه النقاد: التناوب، التناوب المتزامن، الارتجاع، التضمين، الاستباق..

في الموضوع وعلاقة الكاتبة بالرجل والخطاب النسوي:

لقد أصبح من المعروف والمتعارف عليه أنّ من أهم المبادئ الأساسية لتطور الرواية "مبدأ التوغل العميق في الحياة الداخلية للذات الإنسانية".. ومع الاتفاق مع الرأي القائل بأنّ "مقتل الروائي العربي إنما يكمن في أنّه قد نصب نفسه كخبير في قضايا المجتمع، أي حاول أن يكون عالم اجتماع بدلاً من أن يكون فناناً"(11).. فإنّه لا بد من التنويه إلى أنّ القصة والرواية أصبحت عملاً فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب.. فقد تأثرت بكل منجزات وعلوم العصر بما في ذلك علم النفس والفلسفة.. كاتب القصة ليس عالم رياضيات ولا عالم اقتصاد أو اجتماع.. لكن عليه أن يكون ملماً بالمبادئ الأساسية للفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.. لكم حزّ في نفسي، على سبيل المثال، قراءة نص أدبي لأحد الكتاب الذين تثير رؤيتهم الفكرية التساؤل عندما يضع، على سبيل المثال، المعارضين السياسيين في صف واحد مع اللصوص والقتلة والمجرمين والخارجين عن القانون، ويجمعهم جميعاً في فئة واحدة.. في الوقت الذي تنظر فيه البشرية المحتضرة وعلم الاجتماع المعاصر إلى المعارضة كعنوان للأوطان، يرتبط مستقبل الأوطان وسلامة تطورها بحضور المعارضة السليم..

عندما يحاول الروائي أو القاص أن يبحث في العلاقة التي تربط الذات بالمجتمع، عليه أن يكون ملماً بألف باء علم الاجتماع، وعلم النفس..

من محاسن أدب نجلا أحمد علي أن الإنسان وهمومه الاجتماعية والنفسية يشكلان ركناً أساسياً من أركانه.. ويلمس المتلقي إصرار الكاتبة الصادق على معالجة القضايا الاجتماعية التي تقف عثرة أمام تألق وتطور إنسانية الإنسان.. لكن القارئ يلمس في ثنايا بعض النصوص تأكيد موضوعة العداء بين الرجل والمرأة، مما يؤدي إلى استشفاف موقف عدائي من الرجل كامن في لا شعور الكاتبة.. يتجلى ذلك أحياناً في تقويل الرجال أقوالاً ضد النساء: "حيت بدأت أعمم كرهي على النساء، كنت مدفوعاً بدافع الحقد على حواء، إذ نمي إلي أنها المسؤولة عن وجود ذلك المثل العظمي الناتئ في أعناق الرجال". السيرك ص 41 أو في عبارات مباشرة: "أعلن الكاتب عنوان سيرته: (عن الرجال وغرائب الأحوال)" شحنة شجن ص 24.. "ولما لم تلق الفتاة مجيباً ينجدها، ولا سمعت جواباً يثلجها، وجوبهت بالصد والبغض، والتمنع والاستهجان، وعت محنتها.. فآثرت وحيدة ـ اجترار خيبتها، وحقن عذاباتها بالصمت، وإخراس نداءات الجسد السرية، مهما طفح الكيل وعظم الويل". شحنة شجن ص 8" أو في إصدار أحكام مباشرة قريبة إلى العامية المتخلفة.. "وهل خلقت النساء إلا للحيل" (رقاص الساعة) ص 48 بالتأكيد خلقت لأمور أسمى.

وهنا تجدني أختلف مع الأديب وليد معماري في قوله بأن نجلا علي "استطاعت السيطرة على "أناها" الأنثوية ونفيها خارج عملية القص وبالتالي تخلصت من أهم المآخذ على القصة النسائية وهي "البوح العاطفي الذي يصل إلى تخوم الرومانسية".

جاء في كتاب "الخطاب القصصي النسوي ـ نماذج من سورية" للدكتور ماجدة حمود أن استخدام مصطلح الأدب النسوي ليس إشادة أو عزلاً، وإنما انطلاق من أن الأدب يبدأ من "نبض المعاناة الخاصة"، وهذا يتجلى في اللغة بكل ما تعنيه من تشكيل جمالي يؤسس بنية اللغة، أي خصوصية المعاناة/ ا لتجربة، تفضي إلى خصوصية الخطاب/ جماليات خاصة.. وإذا كان لنا أن نرى إلى المعاناة /التجربة/ ما قبل النص نجد أن جنس الكاتب يمثل عنصراً من عناصرها، أي يمثل عنصراً من عناصر التجربة وليس العناصر كلها، ومن هذه العناصر: الموهبة، الثقافة، المهنة، المنظور الإيديولوجي، شروط الحياة.. فكثير من المزوقات في اللغة تعود إلى المهنة.. كما لخصت بريجيت لوغار بعض الخصائص العامة التي تشيع في أدب النساء: الجنس، إدراك الجسد، التجربة الحياتية، اللغة.. ويتمثل نبض معاناة المرأة في النص في كونها كائناً مضطهداً مغبوباً مقهوراً... فالنصوص التي تكتبها الأديبات كثيراً ما تطغى فيها لغة البوح والاعتراف، ونرجسية الغبن والقهر، والتوتر والقلق إزاء الرجل متعدد الأقنعة.. تكشف لغتها الشعرية أعماق المرأة المضطربة في مواجهتها لهموم عالم مضطهد وزمن قاهر..(12) قد نجد بعض هذه الخصائص، أو معظمها في الأدب القصصي عند الرجال.. لكن حميميتها وطغيانها

أكثر ما يتجلى في الأدب النسوي.. والأديبة نجلا علي لم تكن بعيدة عن ذلك.. تصور المرأة أحياناً كملاك.. كما تتألق اللغة عند وصف المرأة ومعاناتها.. فتجدها أحياناً تحاول تفريغ شحنات الحزن والشجن المكتوم والمخزن في اللاشعور: "تبلدت البنت، خبا بريق الحياة في ناظريها، انسحب لونها من بشرتها، ففارقتها نضارة الأحياء وبضاضة أجسام الشباب، وانخطف حماسها من قبل ميعاده، وحيويتها قبل ميقاتها، فخارت عزيمتها، وبردت استجابتها، ووهنت ردات فعلها، وغدت أقرب إلى الكهولة".. شحنة شجن ص 38 وتجدها أحياناً أخرى تتدخل في النص للتعبير عن خلجات وعواطف داخلية كامنة.. فقد كان بإمكانها أن تنهي "شحنة شجن" عند قتل مريم لنفسها.. لكنّها أصرت على التعبير عمّا في حناياها وإيصال رسالتها النسائية إلى من يهمه أمرها: "البنت منحوسة.. بل مشمولة بضر في أصل ذاتها.. المرأة معمورة بالحب.. لولا حلوله بها حلول الدم في العرق.. ما أزهقت روحها.. المرأة عاشقة بلا ريب.. مقدورة لفراق الحبيب. المرأة مشحونة بشجن..

لو لقيتْ رديئة غير ذاتها، ومصداً في غير شخصها لما ماتت المرأة". شحنة شجن ص 102.

* * *

مع تمنياتي لأدبنا بالسمو أكثر من تعمقه بقضايا الصراع ومعالجة التناقضات بعمقٍ أكبر، مع بذلٍ كثير من الجهد والحفر المعرفي، والتعب أكثر على الموضوع والنهايات، وإكساء الشخصيات الأبعاد المتنوعة لتصبح ذات محتوى رصين، ولتبتعد عن السطحية واليأس، وتغني حياتها بالصراع الداخلي والخارجي بما يجعل من وجودها تجربة جذابة ذات قيمة.. أرى ضرورة التروي في نشر مخطوطات الروايات.. وعدم قرن الكتابة دائماً بغرض المشاركة في المسابقات.. ومن المفيد التعامل مع التجريب والبحث عن الجديد كوسيلة من وسائل الإبداع دون أن تكون صدى للتحولات التي تطرأ على الأدب عند الآخرين، بما في ذلك في الغرب، بل كنتاج طبيعي ومستوٍ جديد في ثقافتنا العربية. لقد اعتمد العرب طويلاً على الآخرين، وحان الوقت لكي يقدموا مساهمتهم في رفد الأدب العالمي بالاستفادة من موروثهم وما اكتسبوه من معارف وخبرات..

أستطيع القول إنّ الأديبة نجلا أحمد علي استطاعت تجاوز الكثير من النواقص في القص، بالتقليل من الثرثرة واللغو، والابتعاد عن طغيان الإيديولوجيا، وعن الأسلوب الصحفي، وباقترابها من اللغة الشاعرية، واستطاعت أن تكون فنانة مسكونة بجنية نورانية قادرة على الفيض بالكثير من الحب والجمال الجذاب.. وهي تحترق ليتدفق هذا الفيض والتوق إلى الإبداع كوسيلة لمجابهة الاضطهاد والقهر الذي يكبلنا ويكبلها والمرأة العربية.. وأعتقد أنها تحتاج،

وتستحق أن نقف إلى جانبها وإلى جنب جميع أديباتنا المبدعات لإغناء أدبنا وحياتنا، ليزداد وجودنا جمالاً..

الهوامش

(1) أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين - ألبير ليونار - ص 232 لمزيد من المعلومات انظر: بين الواقعية والواقعية الجديدة في الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر - يونس كامل ديب - إصدار دار السونس - دمشق 2004.

(2) جان دارك (1412 - 1431) التي ساعدت الملك شارل 7 وردت الإنكليز عن حصار أورليان 1429. قبض عليها وأحرقت في روان. وخلدت عملية حرقها في لوحات من القرن الخامس عشر..

(3) فن القصة القصيرة - دانا غيوبا - ترجمة. فضيلة يزل - الأسبوع الأدبي - دمشق - العدد /943/ تاريخ 2005/5/2.

(4) فن القصة القصيرة - دانا غيوبا - ترجمة. فضيلة يزل - الأسبوع الأدبي - دمشق - العدد /943/ تاريخ 2005/5/2.

(5) فن القصة القصيرة - دانا غيوبا - ترجمة. فضيلة يزل - الأسبوع الأدبي - دمشق - العدد /943/ تاريخ 2005/5/2.

(6) د. صلاح فضل - في إشكالية التجديد الروائي - مهرجان القرين الحادي عشر في الكويت - موقع: http://www.kuwaitculture. Org/alqurain 2004/news4. htm

(7) د. صلاح فضل - في إشكالية التجديد الروائي - مهرجان القرين الحادي عشر في الكويت - موقع: http://www.kuwaitculture. Org/alqurain 2004/news4. htm

(8) د. محمد شاهين - آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) - دراسة. اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2001 ص 9

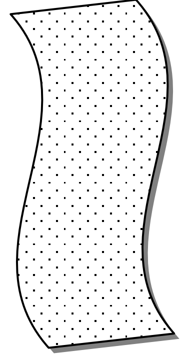
(9) لمزيد من المعلومات انظر: بين الواقعية والواقعية الجديدة في الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر - يونس كامل ديب - إصدار دار السوسن - دمشق 2004 ص 29.

(10) د. صلاح فضل - في إشكالية التجديد الروائي - مهرجان القرين الحادي عشر في الكويت - موقع:

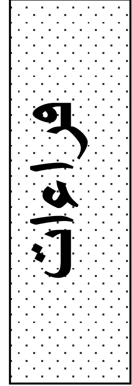
http://www.kuwaitculture. Org/alqurain 2004/news4. htm

(11) محمد أسامة العبد - الرؤية النقدية.. من الذاتية إلى الموضوعية عند الناقد يوسف اليوسف الأسبوع الأدبي - دمشق 2004/4/10.

(12) د. عبد المجيد زراقط - حول كتاب "الخطاب القصصي النسوي - نماذج من سورية "للدكتورة ماجدة حمود - الأسبوع الأدبي - العدد 1425 تاريخ 2004/1/11.



225



الصياغة الفنية للتهكم والسخرية عند مارون عبود

لخضر تيبت- الجزائر

يتخذ مارون عبود مجموعة من الفنيات للسخرية من غيره والتهكم عليه، أو لتفنيد الآراء الباطلة مهما كان مصدرها ومكانة أصحابها، أو لمحاربة العادات والتقاليد البالية، والنظم السياسية الجائرة، بغية إصلاحها وتقويمها معتمداً في كل ذلك عل عدد من التقنيات أهمها:

1 ـ التصوير الساخر

وفيه يقف مارون عند جانب النقص في المسخور منه والمتهكم عليه، وقد يكون شخصاً أو أسلوباً أو سلوكاً أو فكرة أو غيرها، فيلجأ إلى إبراز العيب بصورة فنية أو بمجموعة من الصور، بحيث يلفت النظر إليه ويميزه عن بقية الملامح والسمات مستعيناً في ذلك ببراعته في التصوير، وحسن توظيفه للصورة التي هي "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير(1)".

ولا يقف التصوير الساخر عند حدود نقل النقائض والهنات كما هي في الحياة الواقعية، وإنما يتعدى ذلك إلى رصدها ونعتها بأوصاف باعثة على الضحك، وخلق صور جديدة تقابلها تكون مثاراً للسخرية والتهكم، فيها عبث بالأبعاد والمقاييس وتضخيم للمساوئ، وتجاوز

الحقيقة قصد التنبيه للعيب، وطمعاً في تجاوزه وتغييره أو الإقلاع عنه، ومن هنا فالصور التي يقدمها مارون ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة للواقع المعيش، وإنما هي صور فنية تشكلت في ذات أديبنا وامتزجت بمشاعره وأحاسيسه، ذلك لأن "الصور نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه... وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة...(2)" وقد تكون الصورة الساخرة لخلقة الخصم أو هيأته وشكله الخارجي، كما تكون تصويراً لحالته النفسية وما يضمره في باطنه من مشاعر تنعكس على مظهره وسلوكه، وقد برع مارون عبود في التصوير الحسي الخارجي، كما أبدع في رسم ما يعتمل في نفس المسخور منه والمتهكم عليه من أحاسيس:

أ ـ التصوير الحسي الخارجي

وفيه تتجلى مقدرة مارون الفائقة في لمح العيوب والنقائص، فينزع إلى تصويرها تصويراً كاريكاتورياً بدقة وصفه وبراعته في التقاط المشهد الذي يريد نقله للقراء فلا يغفل عن ناحية من نواحيه، عابثاً بأبعاده ومقاييسه ليكون مثاراً للضحك من ذلك وصفه لـ: "مخايل" معاز القرية، إذ يقدم صورة خارجية تفصيلية مركزاً فيها على مواطن التشويه في هيأة الراعي وشكله وسلوكه، فيقول: رأسه كالبطيخة، وحول أنفه الأفطس بثور زرقاء كأنها طلائع الزنجار في ذلك الوجه النحاسي المفلطح عينان ثعلبيتان فوق شاربين كئيبين، مفركح أفرم. يلبس عباءة براقة ذات كمين دون الكوع... يصف قطيعه كالعسكر المدرب، إذا شردت عنزة يناديها باسمها فتعود إلى مستقرها، رام ماهر إن شاء أصاب القرن، وإن أراد أصاب الفخذ، ويصيب المقتل إن كان قرما إلى اللحم، فالويل للعاصية... وإذا عصى الكزاز فهناك المسؤولية العظمى والحساب العسير: عصا زعرور تهتز في الهواء وراع كأنه متر مكعب يهرول ليلقي على التيس دروساً مسلكية يستفيد منها كل فرد من أفراد الرعية.. يداعب سائليه عن الحليب واللبن وعليه على رعيته لسانه مر، وحديثه حامض، يعبث الأولاد بقطيعه ليغضب ويسب، ولكنه لا ينثر درره الغوالي ما لم يتحقق أن ليس هناك من يحتشم...(3)".

وكن من الممكن أن ينقل مارون صور عادية للراعي بكل تشويهاتها، أو لنقل كما هي في الواقع، ولكنه يحجم عن ذلك ويعمد إلى الإتيان بصورة مقابلة تثير الضحك، فيلجأ إلى المبالغة في رسم ملامح الهيئة، وإلى التشبيهات والكنايات مستعملاً تعبيره الذكي وإيماءاته البارعة للوصول إلى ما يريد التركيز عليه: فالرأس بيضوي كالبطيخة، والأنف أفطس حوله بثور زرقاء، والوجه نحاسي عريض والعينان ثعلبيتان توحيان بمكر صاحبهما وخداعه وحذرهن أما الشاربان فمنسدلان واجمان مطأطآن إلى الأرض وكأنهما يحملان من الهموم ما تنوء به العصبة أولى القوة، فلا يقويان على النهوض ويتمركزان فوق فم هدمت أسنانه، فصار

أشبه بمغارة مخيفة.

إن هذه الصورة الحسية المتلاحقة والمفصلة تعطي هيئة كاريكاتورية للراعي الذي لا يستطيع الإنسان أن يميز عرضه من طوله أو ارتفاعه، فهو متر مكعب تتساوى فيه الأبعاد، وإذا مشى تدحرج كأنه جلمود صخر وقع من عل. وبالإضافة إلى صورته الخارجية المنفرة، فهو غليظ سليط اللسان بذيء الألفاظ متى غضب، وأحاديثه فيها جفوة تنم عن بداوته وشراسته.

إن الألفاظ والعبارات التي يستعملها مارون للسخرية من الراعي توحي بكثير من المعاني التي يدركها القارئ، وإن لم يصرح بها الأديب، ذلك لأنه يعمد إليها إيغالاً في السخرية والتهكم، كوصفة للعينين بالثعلبيتين، ونعته لسباب الراعي وكلامه الفاحش بالدرر الغوالي.

ومن تصوير مارون الساخر وصفه للخوري "تيموتاوس" الذي كان في شبابه مشاغباً لاسيما وأنه كان آخر ولد أبيه "فما نجت بنت في الضيعة من مداعبة أو سهرة عندها، وكثيراً ما كان يدق عدة أبواب في الليلة الواحدة وحيث يحل يمتلئ البيت هرجاً وضحكاً وإذا خرج نبح أو نهق، فترد عليه الكلاب الضيعة وجحاشها..(4)"

وهكذا قضى" تيموتاوس" معظم شبابه جريئاً مستهتراً، غير مبال بمن يحيطون به همه الوحيد ارضاء ذاته وإشباع نزواته، إلى أن شاع أمره بين أهل القرية فعرف عندهم بطيش وخفته. ولما مات خوري الضيعة فكرت والدة "تيموتاوس" في تغيير مجرى حياة ابنها، فأشارت عليه أن يحل محل الفقيد وبذلك ينال حظوة عند الله والناس، فأطاعها وخص نفسه ثم درس اللاهوت والسريانية، ولم تنقض سنتان حتى صار كاهناً جليلاً(5). ولم يرض شيوخ القرية عن كاهنهم فصار عرضة لغمزاتهم ولمزاتهم، ذلك لأن صورته وهو شاب ظلت عالقة بأذهانهم، وعززتها بعض تصرفاته الشائنة بعد أن صار خورياً، وفي وصفه يقول مارون: "غريب شكل هذا الخوري، لو عرفه داروين لم احتاج إلى برهان آخر: حاجباه قاعدان تحت جبين نافر كأنه رفراف مطفف فوق نقرتين في صخر منقوش، يمتد بينهما أنف أفطس مشلوق وتحت هذا الينبوع شاربان كقرني كبش، تتدلى تحتهما لحية طويلة لو لم تكن سوداء كجناح الغراب لحسبتها مكنسة، سبحان الخالق ما أكرمه! أعطاه بشاعة بغير حساب، وكأنه شاء أن يجعله آية فابتلاه بالجدرى الذي قلل هيبته كثيراً وبلوته الكبيرة أنه أخيف، فأحدى عينيه خروبية والثانية زرقاء يحسبها الرائي خرزة عين. لهذا غلب لقب "بليق" على اسمه بطرس، قبل أن مسح بالزيت المقدس كاهناً لله، ثم زاد سمنه في بشاعته، فهو بعد كهنوت الخبز موبوء ثخين أسود لماع(6)"

ولا شك أن القارئ يدرك أن مارون في تصويره الساخر لا يعتمد على إظهار العيوب

والتشويهات والنقائص بمجرد ذكرها أو وصفها وصفاً سطحياً، بل يغوص إلى أعماقها ليبرز لها ظلالاً تحددها ويبتكر لها مواصفات جديدة، ويظفي عليها من المعاني ما يجعلها غير مألوفة مما يثير الضحك ويبعث على السخرية والتهكم. فهذا الخوري "تيموتاوس"

زنجي اللون، وسواده حالك لماع، ومما زاد في قبح هيئته أن جسمه قد اكتنز لحماً وطبق شحماً من أكله لأموال الوقف.

فصار مربوع القامة، له جبين ناهد في انبساط، وعينان صغيرتان مستديرتان يتوسطهما أنف عريض مشقوق، وتحته يقف شاربان كقرني الكبش، وتتهدل أسفلها لحية سوداء، أهملها صاحبها فاستطالت وتفرعت كأنها مكنسة.

إن الناظر لملامح هذا الوجه يجد مارون يصور قرداً لا آدمياً ولذلك يتهكم على الخوري بأن يجعله دليلاً قاطعاً على نظرية داروين من أن الإنسان الحالي متطور عن قرد (7) لعلاقة الشبه الكبير بين الخوري وذلك الحيوان. ثم إن تشبيه الأول بالثاني يعد إنقاصاً لمكانته وتقليلاً لهيبته، وتشويهاً لسمعته بين الناس. ولم يكتف أديبنا بذلك بل يوغل في تهكمه على الخوري بأن يسبح الله لما تفضل به من نعم أو لنقل من تشويهات على ذلك الخوري، الذي ابتلاه خالقه بالجدرى فشوه وجهه، ورزقه عينين مختلفتين إحداهما خروبية والأخرى زرقاء على غير ما تعارف الناس عليه، وبذلك صار فريداً في شكله ومميزاً عن غيره، مستبشع المنظر مما يجعله عرضة للسخرية.

وهكذا يعبث مارون بصورة الخوري فيضخم عيوبه الخلقية ويبرزها بشكل لافت للنظر، وكأنه رسام كاريكاتوري يقف على جوانب النقص في المسخور منه فينميها ويجعلها طاغية على بقية الملامح بمضاعفة أبعادها ونسبها لتغطي كل ما عداها من الخلال والصفات، وبذلك يخرج خصمه من حدود الاعتدال فيجعل شكله غير مألوف ليكون مثاراً للضحك والسخرية.

ب ـ التصوير النفسي:

ونعني به تصوير خفايا أنفس الخصوم، وكشف نوازعهم الباطنية، فضح ادعاءاتهم وتمويهاتهم. ومارون مقتدر في تصوير نفسيات بعض النماذج البشرية التي تظهر ما لا تبطن، فتتخذ النفاق والتكلف والرياء مطية للوصول إلى قلوب الناس وكسب مودتهم، وما ذاك إلا لتحقيق مآربهم، فإذا قضيت شؤونهم، أو انقطعت مصالحهم، انقلبوا على أعقابهم وانفصلوا من حول من كانوا يتوددون إليهم أو يتملقون لهم للحصول على ما بين أيديهم، كما يفعل بعض الباعة و التجار الذين يعتمدون على النفاق والغش والمخادعة لبيع سلعهم، فإذا جابهت أحدهم بأن بضاعته مرتفعة الثمن، أو أنها أقل جودة مما عند غيره، تلون كالحرباء وأقسم بأغلظ الأيمان أنه صادق فيما يقول وادعى أن سلعته لا مثيل لها، إذ فيها من المواصفات، والمزايا ما

يجعلها الأجود والأفضل مما عند جيرانه: "... فإذا دخلت مخزن تاجر تسوم بضاعته قضيت عنده ساعة يسمعك فيها خطبة العرش التي تدور حول خامه وجوخه وشيته وعنبر كيسه. وإذا قلت له في معرض الكلام: عند جارك مثل هذا وبثمن أقل، احمر واصفر وازور وقدحت عيناه شرراً وراح يكلمك بفم يندلق فكه التحتاني كأنه باب عتيق مهرهر، ثم يزعم لك أن بضاعته نازلة من السماء، وأنها لا توجد عند غيره، وأن بضاعة جاره مغشوشة مقلدة، وإذا طغاك الشيطان واجترأت على القول له: أن لا فرق بين بضاعته وبضاعة رفيقه سوى أن تلك رخيصة الثمن، رمى جاره المنافق بقذائف الطعن والشتم وسب عرضه ودينه، وأخذ يخترع الأكاذيب زاعماً أنه غش أمس فلانة، وقبلها خدع السيدة الفلانية ومن ساعة جاءه فلان وهو يحلف ألف يمين أنه لا يدخل محل ذلك الغشاش والخداع الذي لا يقتني إلا أردأ أصناف البضاعة... وإذا رأى أنك لم تخدع بتلك الفصاحة والبلاغة لجأ إلى الإيمان المغلظة، فأقسم لك بنبيك إن كان يعرف ملتك وإلا فهو يقسم بهم ثلاثتهم متكلاً على الله، داعياً إياك إلى ذلك...(8).

إن تلون التاجر دليل على عدم صدقه ونفاقه كما أن عدم ثباته علامة على خبث نفسه التي لا تتقبل الحقيقة، فتتوثب وترتعش كلما جوبهت بها، لأنها لم توطن إلا على الكذب والإدعاء والمراوغة، وكلما أحرج ذلك التاجر أو أحس بأن زبونه لم يصدق مزاعمه، أسقط ما بنفسه من عيوب و أمراض على غيره، مستعملاً كل الوسائل والأساليب لدعم دعواه، وبذلك يوهم المشتري بأنه أمام رجل نزيه في تجارته، شريف في معاملاته، فيقبل على بضاعته وهو مطمئن، وإن كانت من سقط المتاع.

وهكذا يصور لنا مارون مشاعر التاجر الداخلية وحالته النفسية من خلال ملامحه الخارجية وحركاته وأقواله التي تخرج من فم كالباب العتيق الذي يحدث أصواتاً مزعجة كلما تحرك.

ومن الآفات السلوكية التي يحاربها مارون عبود أن يدعي الإنسان ما ليس فيه، وأن يظهر غير حقيقته، كأن يبدي الكرم وهو شحيح أو يتظاهر بالتواضع مع أن نفسه قد جبلت على التكبر والغطرسة، فإذا صادفك بادراك التحية، وبالغ في الترحيب بك وتهللت أساريره للقياك، وضحك حتى بدت نواجذه، وانحنى لك احتراماً حتى كاد يقبل الأرض، كل ذلك لأن مصالحه بين يديك. ولعل هذا السلوك يتجلى بوضوح أثناء الحملات الانتخابية، وعند بعض نواب الشعب الذين يتصنعون التواضع لكل الناس، مهما كانت مستوياتهم وأماكن تواجدهم، وينزلقون للقاصي والداني حتى إذا قضوا مآربهم نكصوا على أعقابهم، بل لنقل عادوا إلى طبائعهم التي بالغوا في التكتم عليها وإظهار نقائضها، وإذا ما اعتلوا الكراسي الوثيرة تناسوا من كانوا يعضدونهم وما نابوا إلا عن أنفسهم ومشاريعهم، ولا يفتحون أبوابهم إلا لذويهم ومن تربطه بهم المصالح: "غداً تفتح أبواب المرشحين أشداقها، وتسيب المطابخ والمعاجن.. فلا يجاب الطارق:

البيك ضهر لا في الجبل، أهلاً وسهلاً تفضل... ما عليك حاجب ولا بواب.. وتدوم هذه الحال إلى يوم الاحتضار والحشرجة، والموعد الساعة الرابعة. فينعى الناحب ويغيب البيك، ويختفي وجه الأفندي ويضيق صدر الزعيم، فلا يعود يظفر "بالمواجهة" إلا من صلت له أمه ليلة القدر"...(9).

تلك إذن حال المرشحين للنيابة بعد فوزهم في الانتخابات، يوصدون أبوابهم عليهم ويضعون أمامهم حجاباً يمنعون كل ذي حاجة، فلا يظفر بالمقابلة إلا من أوتي حظاً عظيماً، وقد لا يفوز بعد جهد جهيد إلا بالتسويف من أناس كان قد اختارهم لخدمته ورعاية مصالحه، وكانوا يعدونه خيراً ولكنهم لا يوفون بعهودهم، ذلك لأن المناصب تحولت عندهم إلى مناصب توضع عليها قدور المنفعة والإثراء لذلك تراهم يتكالبون للوصول إليها، وقد يتقاتلون ويهونون كل عزيز للارتقاء في مدارجها: "... يتلهون بالمختار ورئيس البلدية والناطور، ومتى حانت "زفة" النيابة تقف الحية على ذنبها، تلتف الأحزاب حول تلك العروس المكحولة العين، رجال تهدر كالجمال، وقرود تزمجر كالأسود، ولا تخلوا المعمعة من أبطال يستحيلون حميراً يركب عليها بلا جلال...(10).

إن الأوصاف التي يخلعها مارون على المرشحين وسماسرة الانتخابات تبين مشاعرهم وحالاتهم النفسية، وهم مندفعون لاهثون وراء كسب أصوات الناخبين، فبعضهم تتردد أصواتهم في حناجرهم من كثرة ما لاكت ألسنتهم لشلالات الأماني والوعود التي يلقونها في أسماع الناس فصاروا كالجمال النافرة يعلو أفواهها الزبد، وتعدو على غير هدى، وبعضهم كان من الرعاع والسفلة فاستأسد، وصار يصول ويجول كالبطل المغوار في ساحة الوغى داعياً لهذا ومهاجماً ذاك. وطائفة ثالثة كان يحسب لها ألف حساب، استهواها بريق المنصب، فسعت له ذليلة منقادة وتنازلت عن عرشها بعد أن أباحت عزة نفسها.

إن سلوكات هذه الطوائف الثلاثة ليست طبيعية، فهي مفتعلة وآنية، وهي مظاهر وادعاءات يقف وراءها دافع نفسي وهو البحث عن الفوز في الانتخابات مهما كانت التضحيات والسبل إلى ذاك، ومن هنا يتهكم مارون على نواب الشعب الذين قل حياؤهم، فيشترون أصوات الناخبين، ويروجون لأنفسهم وإن كانوا على غير ما يدعون، مطبقين بذلك المبدأ القائل: "الغاية تبرر الوسيلة"، ويسخر منهم ناعتاً ضمائرهم بالورقية، وواصفاً وجوههم باليبوسة والجفاف لفقدانها ماء الحياة، فيقول مخاطباً القارئ: "إذا كنت لم تسمع، بعد، بوكيل يدفع لمن يوكله، فاصبر قليلاً... ستتعرف بكثير من الذوات الذين يدفعون لي ولك وله لينوبوا عنا ويمثلونا تحت قبة البرلمان تمثيلاً كلي العفة والطهارة... تلك خدمة نصوح يؤدونها لوجه الله تعالى ولا يبتغون منا أجراً ولا شكوراً. ضمائر من ورق في جسوم من كرتون، وكيف ترجو بقية حياء في وجوه بلا ماء، إذا كان الجفاف يستبشع في أديم الأرض فكيف تكون الوجوه

متى قحلت ويبست فيها العيون ولكن الناس يستغبي بعضهم بعضاً... وإلا فأي رأس فارغ يصدق أن ذلك المرشح الكريم يستهلك رأس المال جملة ليقبض فائدته تفاريق منجمة في أربع سنين - عدا السب ولاتهام - عجيب غريب ؟؟؟ أذهب الحياء مرة واحدة حتى صرنا نتحدث عن ثروة المرشح كما نتحدث عن رأس مال شركة مغلفة، متى كانت النيابة صفقة تجارية؟ أتدفع لي حتى تنوب عني وتطالب بحقوقي يالها من شهامة ليس فوقها شهامة!!! حقاً إن الحب العذري ليس أسطورة كما كنا نظن. ولكن أي حمار يصدقك؟ إنك لتكون تاجراً بل دلالاً ومن يدري إذا كنت لا تهتف في الجلسة بلا وعي: على أونا، على دوي(11).

وواضح أن مارون يرفض أولئك الذين يفرضون أنفسهم على الناس بشتى الوسائل ويتوددون إليهم لينوبوا عنهم في حل مشاكلهم، فيراهم مخادعين منافقين، إذ لا ينوبون إلا عن أنفسهم ولا يخدمون إلا مصالحهم، وأن تمثيلهم المزعوم بعيد كل البعد عن العفة والشرف والنزاهة، وإن ادعوا المثل العليا والقيم السامية، ونصبوا أنفسهم حماة للحق والعدل، وهم طغاة إذا ما تمكنوا، شرهين لا يؤثرون غير ذواتهم، ولهذا يتهكم عليهم أديبنا ويسخر منهم لأنهم تجار لا يعنيهم إلا الربح السريع، ولو على جماجم الغير، ولا تستحثهم إلا المصالح الخاصة ولو على حساب البسطاء، وفي غمرة المصالح قد ينسون مهامهم التي وكلوا بها، وينكشفون أمام أعين الناس لتظهر حقائقهم التي بالغوا في التستر عليها، وليتصور القارئ نائب الشعب يقف في قاعة البرلمان، ولكنه بدلاً من أن يدافع عن حقوق من وكلوه، ومن بسببهم دخل تلك القاعة، يجد نفسه وكأنه في مزاد علني فيصرخ عن غير وعي منه: "على أونا.. على دوي.. على تري..." وتلك حقيقته التي طغت على سلوكه لا شعورياً، ومما لا ريب فيه أن هذه المفارقة، وهذا الموقف يثير الضحك ويبعث على السخرية والتهكم.

2 - التعريض

وهو من التقنيات التي يستعملها مارون عبود في سخريته من غيره، إذ يعتمد التلميح دون التصريح، ولكن القارئ يدرك المعنى المراد، والشخص المقصود لوجود قرائن في النص تدل على ذلك، كتعريضه بطه حسين حين زعم أن الرقة الموجودة في بعض الأشعار المنسوبة للجاهليين دليل قاطع على أن تلك الأشعار موضوعة ومنحولة وليست للشعراء الذي سبقوا الإسلام. ويفند مارون ذلك الزعم مدعياً أن الشاعر المطبوع يتحكم في ألفاظه داخل القصيدة الواحدة، فتارة تكون خشنة، وطوراً تكون رقيقة، وذاك حسب حالته النفسية: ".... ويسألونك لماذا يخشن الشاعر الواحد الجاهلي ويرق؟ أليس هذا دليل النحل، كما يزعم نقاد اليوم؟ فقل لهم: لا فالشاعر المطبوع يلبس لكل حالة لبوسها، ويخشن ويرق في قصيدة واحدة. فما الشعر إلا عود أوتاره ألفاظه، يصففها الشاعر، ويصلحها لتخرج اللحن الذي يود...(12)".

وتأتي السخرية هنا من الصياغة ومن وضعية الألفاظ والعبارات، فاستعمال مارون لعبارة "كما يزعم نقاد اليوم" فيها ما فيها من استخفاف بالرأي وأصحابه، فلو قال مثلاً "كما يرى بعض النقاد" أو كما يرى طه حسين لما أحسسنا بشيء من السخرية.

ويعرض مارون بإهمال الحكومة اللبنانية لمطالب أهل قرية "عين كفاع"، من طريق وإنارة وماء صالح للشرب، فيتهكم على الحكومة ويرى أنها لم تدخل وسائل التمدن إلى تلك القرية رغم مطالب سكانها المتكررة، لتحافظ على طبيعتها، وأن تكون نموذجاً للريف الذي لم تلوثه الحضارة: "... هذه عين كفاع المسكينة. ومن محاسنها اليوم بعدها عن الضوضاء، فكأن الحكومة الجليلة أرادت أن تبقي في بلادها المحروسة نموذجاً للقديم فما وجدت أصلح من عين كفاع في بلاد جبيل مهد الديانة والحضارة الأولى، فسدت آذانها عن نداء أهلها...(13)".

ويتهكم مارون على من كلف بشق طريق عين كفاع، بعد أن رأى رئيس الجمهورية وجاهة المطلب، فأمر بتنفيذه، إلا أن المكلف بتطبيقه، والساهر على إنجازه تماطل وكأنه أشفق على الأرض أن يشقها: "... طريق عين كفاع مشكلة دولية قد لا تفضها جامعة الأمم، ..ولما تراءت ظلامتنا بعد حين لفخامة الرئيس السابق حبيب باشا السعد، أدرك أن الطريق هي العلاج الشافي لجراح القرى والمزارع السبع، فأمر بشقها. ولكن مبضع حضرة مدير النافعة تحول عنها، إما لأنه كان يداوي الجرح الأقوى، وإما لأن قلبه رقيق لا يحتمل فظاظة الشق.. كان موعدها شهر آذار فنسيها، كما قال وهكذا انقضى علينا آذار الهدار أبو الصواعق والأمطار.. وصح بنا قول المثل: لسوء حظ الحزينة سكروا المدينة...(14)

ويعرض مارون في موضع آخر بالمسؤول عن توصيل الخطوط الهاتفية، فيتمنى أن تأخذ المصائب والآفات العبرة من مديرية التلفون فتتريث، وتماطل وتسوف، وتعد ثم تخلف، وبذلك ينجو الإنسان من شرها، ولكنها ليست كذلك تأتي على حين غرة وتنقض على المرء فتفتك به: "فلو كانت المصيبة طويلة البال، تعد ولا تفي كمدير التلفون لهان الأمر، ولكن المصائب تفعل ولا تقول، ليتها تتعلم من مديرية التلفون، فنأخذ حذرنا، إذ ذاك، ونأمن شرها، ونستغني عن الاستغاثة بالتلفون(15)".

وغير خاف على القارئ أن مارون عبود يعرض بمدير التلفون، ويراه كثير الأقوال والوعود، قليل الأفعال والوفاء، عكس نوب الدهر، وأنه مماطل مسوف بينما هن حازمات صارمات لا يعرفن التأجيل، ويتمنى مارون أن تقتف المصائب أثر مديرية التلفون، وتأخذ العبرة عنها، وبذلك يطمئن الناس على أنفسهم وذويهم وممتلكاتهم، وعندها لن يكونوا في حاجة إلى وسائل الإغاثة ومن بينها الهاتف الذي لن تسمع رناته في بيوت قرية أديبنا إلا إذا تنصل مدير التلفون من سلوكه وتصرفاته وأخذ العبرة والموعظة الحسنة من المصائب والكوارث الطبيعية

التي لا تتردد ولا تسوف متى أصابت إنساناً أو حلت بمنطقة ما.

وهكذا يبدو جلياً أن في التعريض سخرية لطيفة لا تجريح فيها ولا عنف، وإن كانت لا تخلو من مرارة كما أنها تنأى عن المواجهة والمجابهة فتنبه المسخور منه وتلفت انتباهه إلى عيوبه قصد تجنبها.

3 ـ المغالطة

وفيها يبدو مارون مدافعاً عن خصمه إذ يقف إلى جانبه يؤيده ويناصره فيما ذهب إليه، أو يبرز هناته وضعفه ثم يأتي بتبريرات لتغطية تلك الهفوات والمزالق، ولكن هذه التبريرات هي مما يدين الشاعر أو الكاتب وذلك للسخرية منه والتهكم عليه، كما فعل مع بشارة الخوري الذي نظم قصيدة يهنئ بها رئيس الجمهورية ـ اده ـ فيقف مارون عندها واصفاً شعر الشاعر بالسهل الممتنع، وأنه لا يستطيع أحد أن يأتي بمثله، لاسيما وأنه من البحر الخفيف الذي لا ينظم عليه إلا الفحول على حد قوله: "لا ننكر أن شعر بشارة هذا من السهل الممتنع، فمن يستطيع غيره أن يقول:

هنئ الأرز، فالرئيس أطلا يا حبيب القلب، أهلا وسهلا

فيجمع التهنئة والأرز، والرئيس وطلته، وحبيب القلوب، وأهلاً وسهلاً؟ إن هذا لمن جوامع الكلم في زمن فسد فيه لسان العرب... لو كان الكلام من بحر الطويل أو البسيط لحدثت أحداً نفسه أن يأتي بشعر من مثله، ولكنه بحر الخفيف ضيق لا يلجه إلا الفحول العتاق المذاكي(16)".

ويزعم مارون ـ أن شعر الشاعر من السهل الممتنع فيقدم للقارئ نموذجاً منه ليدل بوضوح على ضعفه، ثم ينعته بأنه من جوامع الكلم، ولكن في وقت لا يلجه إلا القلائل من الشعراء، ولو كانت قصيدة بشارة الخوري من البحر الطويل أو البسيط لأمكن الإتيان بمثلها. وجلي أن مارون يتهكم على الشاعر ويسخر منه بل يغالطه، فالمطولات العربية، والكثير من عيون الشعر العربي كانت من البحر الطويل والبسيط...

وينعى مارون على نواب الشعب اهتمامهم بمشاريعهم ومصالحهم، دون الالتفات إلى حل مشاكل المواطنين وتذليل المصاعب التي يتخبطون فيها فإذا كان النواب قد أنفقوا أموالاً طائلة للوصول إلى تلك المناصب التي يحتلونها، فعليهم ألا يتخذوا من ذلك ذريعة لنسيان هموم من وكلوهم، واختاروهم لتمثيلهم في طرح اهتماماتهم ومعالجة قضاياهم.

ويغالط أديبنا ممثلي الشعب بأن يجعل بذلهم في الحملة الانتخابية سبباً في التنعم بالأموال العامة، والتفرد بريعها فالإنسان لا يعبد خالقه إلا طمعاً فيما عنده من ثواب، وكذلك شأن

النواب لا ينفقون أموالهم إلا طمعاً في الحياة الرغدة والثراء الفاحش الذي يجنونه بعد تربعهم على الكراسي: "ما كان يصلي أحد لولا ما يرجوه عند ربه من ثواب، فهل نلوم رجلاً يسعى لإدراك النيابة وهي أكلة شهية غير ثقيلة على المعدة؟ في كل الدنيا تشتد الحملات الانتخابية وينفق المرشحون عن سعة، وإذا لم يكن عندهم مال اقترضوا أو استدانوا الفوز، فلا تظنن أن لا أحد يبذل في هذا السبيل إلا المرشح اللبناني، فغيرنا يعد العدة لهذا الأمر، ثم لا ينام لئلا تفوته الفرصة الذهبية، فرصة خدمة الأمة، ولذلك تراه بعد الفوز أشد منه حماسة قبله، ولا يتنكر للناخبين قط، وقد يكون هذا هو الفرق بيننا وبين الآخرين. أما البذل والإنفاق فلابد منهما وليس على الإنفاق حرج إذا كان بلا نفاق...(17)"

إن الناظر في النص يجد أن مارون يقر بما ينفقه المرشحون اللبنانيون من أموال أثناء الحملة الانتخابية، شأنهم في ذلك شأن بقية المنتخبين عند الأمم الأخرى، غير أن هناك فروقاً بين أولئك وهؤلاء من حيث الهدف، فمنصب النائب عند اللبناني يعد غنيمة يحقق بها مآربه، ويوسع بفضلها على نفسه وعلى ذويه، ولا يحظى الناخبون إلا بحيز ضيق من اهتماماته، هذا إن لم يتنكر لهم وينسى وقوفهم إلى جانبه، أما منصب النيابة عند الأمم الأخرى فيتسابق إليه الرجال لخدمة مجتمعاتهم وتطويرها، ويتفننون في إيجاد برامج النهوض بالبلاد والعباد، ولا ينسون فضل من آزرهم وساعدهم للحصول على شرف خدمة الأمة. وشتان بين من يمشون على بطونهم ويتخذون من المواطن سلماً يرتقون عليه، ومن يؤثرون على أنفسهم ولو كانت بهم خصاصة، ويسعون بكل ما ملكت إيمانهم لاسترضاء الإنسان وإسعاده؛ "بينما نراهم عندنا يبنون قصوراً ويمتلكون المزارع، حقاً إن جماعتنا حكماء يحسبون حساب آخرتهم، ثم فليكن بعد ذلك ما يكون فمن بعد حمارهم لا ينبت العشب....(18)".

تلك حال نوابنا في الوطن العربي من خليجه إلى المحيط، وذلك شأن الكثيرين من مسؤولينا، ولذلك حق لمارون أن يسخر منهم ويتهكم عليهم، لأنهم ما رعوا الأمانة حق رعايتها، وامتصوا دماء المواطنين، وساهموا في أكثر الأحيان في تخريب أوطانهم، وتركيع شعوبهم.

وهكذا يستعمل أديبنا المغالطة لمحاربة الشذوذ، ومكافحة الآفات والأخطاء مهما كان نوعها.

4 - التشكيك

وهو ما يبنيه مارون على الظنون، فيتشكك في حكم كان أصدره على خصمه، لا تراجعاً في الموقف ولكن تثبيتاً وإبرازاً له، وتثبيتاً للمسخور منه لتعديل موقفه ورأيه، ومن ذلك أن مارون كان قد اتهم طه حسين بالترويج لإمارة الشعر ليرثها العقاد بعد أن مات شوقي،

وكان عميد الأدب العربي قد أنكرها من قبل على شوقي، وراح يقنع حافظ إبراهيم ألا يبايعه، ولكن شاعر النيل هتف عالياً بقاعة الأوبرا:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

يقول مارون عبود: "..وأنكى البلايا أن تكون الردة" في مدرسة طه حسين أما أنكر شيخ هذه الطريقة على الناس مبايعتهم أمس؟ فكيف يمهد اليوم لها، ويوطئ ليتقمصها فلان؟ ..أنسي، هداه الله ونفعنا بعلمه، كيف سخر من مهرجان شوقي، وكيف شهر من مؤمريه رجلاً يؤثره، أي حافظ إبراهيم؟ وإن أنس لا أنس أنه لم يسلم لسانه وألسنة أنصاره أحد حتى النظارة، أخارجي الأدب المتبوع يجترح اليوم ما عده أمس جريرة لا تغفر؟! ...فما عدا مما بدا حتى حشر الناس حول العقاد فأيقظ فتنة نائمة وأعادها جذعة؟!...(19)

بعد هذا الاتهام الصريح يعود مارون لينفي ما ادعاه، مستحضراً حججاً وبراهين تنفي التهمة عن خصمه الذي يمتلك من المواصفات ما يجعله بمنأى عما رمي به، والحقيقة أن مارون يسخر من طه حسين، ويذكره من طرف خفي بموقفه من إمارة الشعر، وأنه كان بالأمس القريب على رأس الرافضين لها، فلا يعقل أن يؤمن اليوم بما كان قد سفهه بالأمس، ولهذا يتشكك أديبنا في الموقف الجديد لعميد الأدب العربي، فيقول مخاطباً أستاذاً أجنبياً من جامعة السوربون:

"...لا يا صديقي العزيز، ألم تقرأ ما كتبه طه حسين عنها(20)؟ فطه حسين أديب مجدد، ضخم أمره، وله تشيع أنصار الجديد، فهو شيخ أزهري "شرقا" وسربوني "غرباً" وشمالاً وقبلة يعلم الله ماذا. فهذا الإمام ولفه يسفهون حتى من يتحدث بالإمارة، وإن خبرت أنه جاء على ذكرها فللهزء والسخر...(21)"

وهكذا يسخر مارون من طه حسين الذي حارب تلك الإمارة الزائفة واستكثرها على أمير الشعراء، ولكنه لم يثبت على موقفه فحلل ما كان قد حرمه، وبهذا أصبح عرضة لسخرية أديبنا الذي يتشكك في أن يتقلب عميد الأدب العربي من حال إلى حال ولكنها الحقيقة، لأنه لم يرفض الإمارة الشعرية إلا لكونها أسندت لأحمد شوقي، وكانت الحرب بينهما قائمة آنذاك، في إطار الصراع بين القديم والجديد، وإلا فكيف نفسر ترويجه لها من جديد، وقبوله بأن يلقب بعميد الأدب العربي، إذا كان لا يؤمن بتلك الألقاب؟

وإذا كنا قد رأينا أن مارون ينفي الشاعرية عن العقاد، ويراه في نثره أشعر من شعره، وأنه لاحظ له في النظم مهما حاول أن يبدع ولو بلغ من العمر عتياً، يتزلف لربة الشعر أن تلهمه، ويستجديها أن تعطف عليه، ولكنها لا تعيره مجرد إلتفاتة، وتتأبى أن يكون من مقربيها، ومع ذلك يشجعه مارون ساخراً ألا ييأس وأن يسهر ليلة القدر لعل الفن يشفق عليه، ويبتسم له القدر

في تلك الليلة المباركة، وبذلك يحظى بما يأمل: "... فتجمل يا صاحبي ولا تنس أن الله مع الصابرين إن نيتك حسنة جداً، فلعل الآلهة ترق لك وتعرف بابك فتزورك ولو مرة، فلا تروح من هذه الدنيا وفي قلبك شيء من حتى... انظم ولا تيأس من رحمة الله، فلولا تسمع مني وتسهر ليلة القدر لعل الفن يهبك من لدنه وليا!(22)"

وبعد أن يخرج مارون العقاد من دائرة الشعراء، وحكمه عليه بأن محاولاته ستبوء بالفشل مهما بذل من جهود، يعود أديبنا ليتشكك في هذا الحكم فيقول ساخراً: "فالعقاد، متع الله الأدب بطول بقاه، سيلزم باب ربة الشعر ولو فات المئة والأربعين ورده الله إلى أرذل العمر. فهو شاعر برغم أنفي وأنف كل من نطق بالضاد، يرد الفرات زئيره والنيلا...(23)"

وهكذا يستعمل مارون التشكك كتقنية للسخرية من غيره والتهكم عليه، فيبدو كالمناصر للخصم والمدافع عنه، ولكنه، في حقيقة الأمر يهاجمه بهذا الأسلوب لعله يتفطن إلى أخطائه فيتحاشاها، أو ينتبه إلى الله في موقفه فيعدل عن رأيه وبذلك يتحقق الهدف من السخرية، وهو الإصلاح والتقويم.

5 ـ المقارنة

وقد يبني مارون سخريته وتهكمه على المقارنة أو الموازنة بين أديبين حين يؤلفان في موضوع واحد، أو يتعرضان لظاهرة أو فكرة معينة، وفي هذه الموازنة يعمد أديبنا إلى التركيز على هنات الكاتب أو الشاعر المسخور منه وإظهار مزالقه جليلة واضحة، ثم مقابلة إبداعه ذاك بما أنتجه غيره من الكتاب أو الشعراء الذين تعرضوا للموضوع نفسه مبيناً مالهم من فضل، ومنوها بمزاياهم، من ذلك الموازنة التي أجراها مارون بين قصيدتي الشاعرين؛ بشارة الخوري وأمين نخلة في رثاء أحمد شوقي، وبعد دراسته لكل قصيدة على حدة مبيناً ما فيها من مواطن الضعف والقوة يلجأ إلى المقابلة بينهما ويخلص إلى القول: "وبعد، فقصيدة أمين نخلة هي لشوقي بعينه، ولا تصلح إلا له، أما قصيدة بشارة فلشوقي منها الاسم، وهي تصلح أيضاً لحافظ وإسماعيل صبري والبارودي ولحليم دموس بعد عمر طويل... محيط أمين في قصيدته محيط شعري بسيط جداً، تسمع وصفه ولا يطير عقلك، ومحيط بشارة أشبه بمحيط ألف ليلة وليلة وكأن في يد صاحبه عصا موسى أو خاتم لبيك. قصيدة بشارة مفككة تمشي على غير هدى، وقصيدة أمين كالسلسة المحبوكة، لا قفز ولا نط، ولا انتقال، ولا مفاجآت، ولا غرائب ولا عجائب، لا رعود ولا بروق ولا عواصف كساعة تجلي المسيح على طور طابور. قصيدة أمين ذات لون محلي تدل على شاعر بعينه، وقصيدة بشارة لا تدل على شيء من هذا، ولو أخلطناها بعشرين قصيدة من شعراء لعرب الأولين والآخرين منهم لما عرفنا أن قائلها من أبناء القرن، نظم بشارة مفكرا بالنظارة وهمه التصفيق لا الفن، ونظم أمين وعينه في الفنانين، وما عناه غير ذلك قافية بشارة متعتعة كالسيدات المترهلات اللابسات الفساتين

المذنبة، وهذا الضمير الذي علقه بها يجبر القارئ على الطحير، وقافية أمين رشيقة كالسيدات المتروضات.. قصيدة أمين كباطية النبيذ جيدها في وسطها وهي "كل"، أما قصيدة بشارة فخطرات أفكار مبتذلة وتعابير ألفناها، بخلاف قصيدة أمين ذات الصور الجديدة، والتعابير التي تدل على جهد و عناء، وتعب كثير في تأليف الكلام وترويجه...(24)"

ومن خلال الموازنة بين القصيدتين تظهر لنا مواطن الضعف التي يراها مارون في قصيدة بشارة الخوري، والتي هي من شعر المناسبات الذي يمقته أديبنا لبعده عن الصدق واحتفاله بالتكلف. وبالإضافة إلى ذلك إذا حذفنا اسم شوقي من تلك القصيدة صارت مرثية لكل من مات، بينما قصيدة أمين نخلة ففيها من مواصفات المرثي ما لا ينطبق على غيره، و بالتالي فهي لا تصلح إلا له.

ويؤاخذ مارون بشارة على غلوه في وصفه ومبالغته في تشبيهاته، ولا منطقية صوره، كما يعيب عليه تقليده للقدماء في مراثيهم، فيرى قصيدته مفككة وقصيدة أمين مترابطة متماسكة، وحتى لا يتهم مارون في موضوعيته، ورغبة منه في إشراك القارئ في الحكم، يقدم له لائحة يصنف فيها أبيات بشارة فيقول: "قلت سابقاً إن قصيدة أمين "كلّ" تصعب تجزئته، أما قصيدة بشارة فإليك لائحة بها:

6 أبيات في وصف شوقي بالجنة.

5 أبيات سؤال الملائكة عنه وتعريفهم به.

2 للقارئ عن تمنيات جنة الخلد.

4 أبيات صريخ وعياط.

12 بيتا عن النهر الذي أكله الغول.

6 أبيات عن حزن لبنان وطرابلس.

5 أبيات عن غرام مصر والخواجة لبنان.

6 أبيات عن اصطدام سيارة شوقي.

4 أبيات عن فرعون والملك فؤاد وفاروق.

أما قصيدة أمين فعدتها 44 بيتا، موضوعها شوقي وما يتصل به وبفنه، فلا أهرام ولا فرعون، ولا عشق ولا غرام بين الأقطار(25)".

وإلى جانب المقابلة بين أديبين، قد يعمد مارون إلى الموازنة بين أعمال المؤلف الواحد، كما فعل عندما تعرض لدراسة دواوين أحمد الصافي النجفي: "الأمواج" و"أشعة ملونة" و"الأغوار"

و"التيار" و"ألحان اللهيب". فدرس كل ديوان على حدة ثم وازن بينها جميعاً، فقال: "الصافي شاعر ولكنه شاعر على طريقته هو. لست أشك في أنه لا يستطيع إخراج شعره بغير مظهره هذا، وإن رأيناه في "أشعته" و"أغواره" و"تياره" أصح وأبهى ديباجة منه في "أمواجه" فللأمواج زبدها وعفشها ونفسها. أما الأشعة ففيها ضياء ولمعان بمقدار. إن حظ الشاعر من الألوان قليل، لأنه غير بعيد مرامي الخيال(26)".

ويقول في موضع آخ متحدثاً عن أسلوب الشاعر وأفكاره وتعابيره وحظه من الإبداع: "وبعد، فإن أسلوب الصافي هو، وتفكيره في "الأغوار" و"أشعة ملونة" و"التيار" لا يختلف في تفكيره في "الأمواج"، أما تعبيره فهو في هذه الدواوين الثلاثة خير منه في الأمواج... أما في الابتكار والخلق والإبداع فالصافي شاعر يخوض وسط المعمعة ليس أكثر...(27)"

وعلى العموم فإن مارون لا يرضى عن شعره أحمد الصافي النجفي، ولهذا يتهكم عليه ويسخر منه لا سيما عندما يعتد هذا الأخير بشاعريته فيتحدى النقاد ويتعالى عن توجيهاتهم، ويسخر منهم رامياً إياهم بنعوت لا تليق بهم إذ يقول(28)

بنقاد القريض برمت لما	**رأيتهم وقوفاً في طريقي**
فتعثر فكرتي بهم إذا ما	**أردت السير في نظم دقيق**
وكل قد دعاني نحو نهج	**فحرت كأنما في مضيق**
فلم أرحيلة لي غير أني	**أسير ولا أبالي بالنقيق**

وقوله:(29)

سأشكر نقادي اللئام لأنني	**ركبت عليهم في طريقي إلى المجد**
فإن قصروا في السير يوماً وخزتهم	**فساروا وساروا مسرعين من الحقد**
يضجون من حقد وأضحك هازئاً	**بهم وهم يجرون بي دون ما قصد**
ولو عقلوا يوماً ما رموني إلى الثرى	**ومن أين تأتي للسوائم بالرشد**
وهيهات يستطيعون رمي الذي علا	**عليهم ويعلو الحر دوماً على العبد**
ومن يعل شخصاً قاده كمطية	**وخير العطايا مازج اللوم بالحقد**

ولا شك أن هذه الأبيات مما يثير غضب مارون باعتباره ناقداً، لما فيها من إيلام، ولكنه

يتمالك نفسه كعادته، ويسخر من الشاعر بأن يطلب منه أن يسير بخطى ثابتة، حتى يصل إلى مبتغاه، ونصحه - متهكماً - أن يصفع الناس جميعاً وخاصة النقاد الذين ساعدوه ويساعدونه على بلوغ ذلك المجد الذي زينه لنفسه أما اتخاذ النجفي النقاد مطية، فالأفضل له - كما يرى مارون - أن يستبدلهم بأتان، بل بجحشة لأيد مجده المزعوم لا يتطلب أكثر من ذلك، ولعل تلك الجحشة تنطق يوماً فتبدع رائعة تضاف إلى روائع الشاعر: "فإلى الأمام يا صديقي، إنك ستجد مرعاك... أصفع الناس جميعاً، وخصوصاً النقاد المناحيس، إنهم يستحقون... أما ركوبك عليهم.. فأرى أن تستغني عنه بحمارة.. إن هموم مجدك المتواضع لا تقتضيك أكثر من جحشة، فلا تطلب غيرها مركوباً.. ثم من يدرينا أنها لا تنطق.. وتخلق لنا موضوعاً جديداً لتضمه إلى روائعك؟..(30)".

وما ينتهي إليه مارون عبود من دراسته لدواوين أحمد الصافي النجفي أن شعره هزيل مصاب بفقر الدم، ويجب أن يعالج بكميات وافرة من زيت السمك حتى تسري الدماء القانية في عروقه، فتعود له الحياة ويعمر: "وبوجه عام ينقص شعر الصافي كثير من الدم، فهو بحاجة إلى كمية وافرة من زيت السمك..(31)".

وهكذا، ومن خلال الموازنات التي يقوم بها مارون بأسلوبه الساخر يستطيع القارئ أن يتمتع بتلك الروح المرحة الفكهة، كما يستطيع أن يتبين بوضوح مواقف أديبنا من القضايا المطروحة، والتي يعالجها انطلاقاً من قناعته وذوقه.

6 - الحذف

وهو عبارة عن أن يحذف مارون من كلامه لفظاً أو عبارة أو جملة، يدركها القارئ من سياق الكلام، فإذا أضافها اكتملت الصورة وكانت باعثة على الضحك أو مقلدة لمزاعم الخصم أو حجة عليهن ومن أمثلته أن مارون ينعي على الناس تكالبهم على جمع الأموال وتكديسها، وتفريطهم في القيم والمثل العليا، وتفشي ظاهرة البخل بين الأغنياء، وتناسيهم لحق الفقراء والمساكين فيما أنعم الله عليهم، فها هو أديبنا يخاطب أحدهم داعياً إياه إلى الإحسان بمناسبة العام الجديد:

"... أرجوك يا سيدي، عفوا يا سيد الصندوق، وأتضرع إليك تعيد النظر في دفتر حساباتك لترى فيه مقدار أرقام الإحسان، وعمل الخير وخدمة الإنسانية أنسيت يا أخي أنك إنسان؟ ... لا تعد الخطط الجهنمية لاقتناص القرش، فأنت في التقدير والله في التدبير. فبدلاً من أن تستقبل عامك الجديد بالدف والعود والمزمار، وتنفق على السهرات الصارخة ألوفاً، أخل بنفسك هنيهة، وارفع وجهك إلى فوق، ولو في السنة مرة. نسيت أن لك نفسا، أتظل دائماً تفتش في الأرض عن حطامها؟ بربك قل لي متى تشبع؟ ... وهل حاسبت نفسك... لترى ما أحسنت؟ معاذ

الله أن أسيء الظن بك، وأقول إنه لا يعنيك، إلا أن تعرف مقدار ما جمعت ومعاذ الله أن أقول أن دفترك ليس فيه للفقير باب (إلى)...(32)".

ومن خلال النص يدرك القارئ أن مارون يتهكم على المخاطب فيدعوه بسيدي ثم يعتذر له، ويناديه بيا سيدي الصندوق، والأحرى أن يقول له يا عبد الصندوق، لأنه يقدسه ويسعى بكل ما ملكت يداه لملئه بطرق مشروعة وغير مشروعة، حتى يتمكن من تغطية نفقاته على ملذاته، التي يسرف فيها أيما إسراف، غير مبال بمن يحيطون به من فقراء، والذين هم في أمس الحاجة إلى عطفه وصدقاته، غير أنه تناسى إنسانيته وأعمى المال بصره وبصيرته، فتجاهل غيره ولم يخصص نصيباً مما أنعم الله به عليه للمحتاجين، فسيان عنده أجاعوا أم شبعوا، إذ لا يعينه أمرهم في شيء ولهذا يتهكم عليه مارون بأن يبرأه من مرض حب المال والتكالب على جمعه ولكن أديبنا ما يلبث حتى يأتي بجملة فيحذف منها لفظاً إذا ما أعدناه ثبتت التهمة وذلك هو المقصود. والقارئ للنص السابق يتبادر إلى ذهنه اللفظ المحذوف وهو "جهنم" أو أي لفظ آخر يغاير في مفهومه معنى الإكرام، في جملة "معاذ الله أن أقول أن دفترك ليس فيه للفقير باب (إلى)..."

ويواصل مارون أن حملته على الأغنياء في موضع آخر داعياً إياهم إلى الابتعاد عن الأثرة، ومزيناً لهم سبل الإنفاق في وجوه الخير، وواضعاً لهم عشرة وصايا إذا ما تمسكوا بها سعدوا في الدارين، الدنيا، والآخرة، وصلحت حال مجتمعاتهم ومن بين تلك الوصايا الموجهة إلى ميسوري الحال ما يلي: "بدلاً من أن تبيع عتيقك بثمن لا يزيد ولا ينقص ثروتك، بعه إلى الله إن كنت تؤمن بأنه يجازيك خيراً. - إذا كنت لا تخاف الله فخف دورات الزمان، ما حسب حساباً لدعوات البائسين واجتهد أن تكون معك لا عليك، واسمح لي أن أقول لك سراً: بلا ليلة قمار يا سيدي، وبلا... الخ(33)".

ولعل القارئ يدرك أن الكلمات المحذوفة بعد "بلا" و"بلا"، لا يمكن أن تكون إلى ما يستحي به الإنسان أو على الأقل ما يغضب الله، وتنفر منه النفوس السوية ويكون سبباً في تبذير الأموال، ولهذا يقول مارون للمخاطب "واسمح لي أن أقول لك سراً.." ومن هنا ندرك أن الكلمات المحذوفة هي من الموبقات كالخمر والزنا وغيرهما مما يكون سبباً في ضياع النعم، ووكراً لفساد الطباع والسلوك.

وقد يكون "المحذوف" كلمة نابية أو مما يخدش الحياة، فيحجم مارون عن ذكرها ولكنه يأتي بتركيب لا يمكن أن يدل إلا عليها، ومثال ذلك ما نجده في النص التالي: "... أن بلداً لا يعنيه إلا حديث البطن وما دون (...) فليس بالبلد الذي سيكون بألف خير...(34)".

وواضح أن الكلمة المحذوفة هي "البطن"، فإذا وضعناها مكان النقط صارت الجملة:

"..أن بلداً لا يعنيه إلا حديث البطن وما دون البطن، فليس بالبلد.." ليدل المحذوف على عورة الإنسان، ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن التركيب يتطلب تلك اللفظة وهو ما يقصد إليها أديبنا.

ويستعمل مارون "المحذوف" للاستخفاف بمنقوده والسخرية منه أو التهكم عليه كما فعل عندما درس ديوان العقاد" عابر سبيل"، ووقف عند قصيدة منه، فعلق عليها مخاطباً القارئ بقوله: "...قصيدة تضحك المجدلية تحت الصليب، وسأحكمك هده المرة فأسمع بعضها وهو خيرها، بذمتي يا أخي:

لا تنم لا تنم إنهم ساهرون

سهروا في الظلم أو غفوا يحلمون

أنت فيم حكم وهم ينظرون

في غد يلبسون في غد يمرحون

قلت: وفي غد يأكلون ويشربون ويتكلمون ويضحكون ويهضمون و(...) إلى آخر كل ما انتهى بواو ونون(35)".

وواضح أن مارون يستخف بأبيات العقاد، ويسخر منه، بل ويوغل في السخرية لإثارة الضحك بحذف كلمة تعطف على الهضم، وقد تكون أنسب كلمة أو عبارة لتعويض النقاط هي: "التغوط أو طرح الفضلات". وبهذا مارون الحذف كتقنية للسخرية من منقوده والحط من مكانته، أو تفنيد دعواه.

7 ـ المبالغة والتزيد

وقد يعمد مارون في سخريته وتهكمه إلى المبالغة والتزيد، فيهول الموقف مهما كان بسيطاً، ويضخم الصورة ولو كانت ضئيلة، ويضيف عليها من المواصفات ما يجعلها تتألق ولو كانت تافهة. كل ذلك استدراراً للضحك، وانتقاصاً من قيمة المسخور منه، سواء أكان شخصاً أو حدثاً أم سلوكاً، ذلك لأن "كل تصرف لا يوافق المقاييس الاجتماعية والإنسانية العامة، كما وأن كل قصور اجتماعي أو شخصي يمكن أن يسبب الضحك(36)".

ومن مبالغات مارون حكمه على كتاب "خمسة أيام في ربوع الشام" لفؤاد أفرام البستاني، بأنه يحتاج إلى خمسة أعوام في مصحة ليشفى مما فيه من علل وأمراض فيقول: ".. وأغرب من

هذا كله أن يعمل "إصلاح خطأ "لكتاب لا تخلو صفحة من ركاكة أو خطأ، فكتاب عليل سقيم ككتاب خمسة أعوام يحتاج إلى خمسة أعوام في مصح ضهر الباشق أو الشبانية... لا إلى إصلاح خطأ(37)".

وحقيقة، لقد وقع المؤلف في عدد من الأخطاء اللغوية، يشير إليها مارون بدقة محيلاً القارئ إلى أصولها، ومبيناً صوابها، ولكن مهما كان عدد الأخطاء فلن يستغرق إصلاحها تلك المدة الطويلة، ولكنها المبالغة والتهويل الذي يعتمده أديبنا للتقليل من شأن الكتاب وصاحبه.

ومن مبالغات مارون نقده لدواوين العقاد الثلاثة: "وحي الأربعين" و"عابر سبيل" و"هدية الكروان" حيث يصفها بأنها "بيضات دجاجة واحدة ولكنها طرح(38)" وأنه خرج منها بعد قراءتها كما تخرج الشعرة من العجين، فما يعلق بذاكرته بيت واحد(39)، مع أن صاحبها كان مكثراً وبذلك في سبيل إخراجها ما بذل ومع ذلك لم تحز على رضا أديبنا حيث يقول فيها: "إذا طالعتا دواوينه الثلاثة (40) التي أنفق على تحبيرها برميل حبر، وقنطاراً من الورق، وغابة من الأقلام، تحسبه سمساراً يصدر شعراً في دواوين، وبضاعته أشكال وألوان، فكأنه دكان الضيعة فيه جميع حوائج البيت... وليس الذنب ذنب الأستاذ، فهو عارف بأصول الفن ولكن الكلام يتعصى عليه، وفنه كقناة عمرو بن كلثوم لا يلين قفا المثقف والجبين، نفسه تطلب، ومعدته لا تقطع، فيقعد ملوماً محسوراً(41)."

ومن غير المعقول ألا يفلح أديب كالعقاد في إيجاد بيت تتوفر فيه جميع عناصر الشعر، كما أن تلك الدواوين مهما بلغ حجمها، ومهما امتد العمر بمؤلفها لا يستطيع أن يكتب قنطاراً من الورق، ويستهلك لتحبيره برميل حبر وغابة من الأقلام وإنما هذه مبالغة من مارون لتبيان الجهد المادي والمعنوي الذي بذله العقاد لإخراج دواوينه، ومع ذلك لم يبدع في نظمه ولم يجد مكانة مرموقة بين الشعراء.

وعلى العموم، فإن المبالغة تعد عنصراً هاماً وأساسياً من عناصر الفكاهة والإضحاك وهي وسيلة للسخرية من المنقودين والتهكم عليهم شرط أن لا تكون مقصودة لذاتها "فرب صورة كاريكاتورية أكثر شبهاً بصاحبها من صورة فوتوغرافية، ورب صورة كاريكاتورية لا نكاد نرى فيها أثراً للمبالغة، ولقد نسرف في المبالغة إلى غير حد، ثم لا نحصل على صورة كاريكاتورية حقاً، فلكي تكون المبالغة مضحكة، ينبغي أن لا تبدو، بل مجرد وسيلة يستخدمها الفنان...(42)".

8 ـ التحقير والتهوين

ومن تقنيات مارون في السخرية والتهكم أن يعمل إلى تحقير الخصوم، والتقليل من قيمة

آرائهم وأفكارهم وإبداعهم، من ذلك سخريته من طه حسين، وتعريضه به بمناسبة نقد أديبنا لقصيدة الشاعر الحاج محمد الهراوي "التجديد والتقليد" والتي افتتحها بقول:(43)

هذا مجال تنازع الأفهام   من غير تفرقة وغير خصام

يا قادة الرأي الجديد تحية   لو صح زعمكمو، وألف سلام

ويقول الهرواي معيراً الناثر:

فتقول في "اثنين يوم" مثلهم   لا في مدى يومين في الأيام

ويعلق مارون على البيت الأخير مهوناً من شأن طه حسين ومحقراً تعبيره فيقول عن الشاعر: "شاء أن يتهكم فجاء بالسمج البليد! ما سمعنا أحداً عبر هكذا حتى ولا طه حسين الذي يفتخر بأنه يفتكر في الفرنسية، فاثنين يوم أبشع من ربابة بشر و" مدى يومين في الأيام" معفنة...(44)". ومن صور التحقير أن يعمد مارون إلى الموازنة بين أديبين كتبا في موضوع واحد فيقلل من شأن أحدهما، ويرفع من قيمة الثاني، على غرار ما فعل عندما انتقد فؤاد أفرام البستاني في كتابه "خمسة أيام في ربوع الشام"، فقال: "إن رحلة الأستاذ على كثرة عدد صفحاتها، لا تساوي صفحة أو صفحتين مما كتبه الشدياق والريحاني في هذا الموضوع(45)".

ومما لا شك فيه أن هذه الموازنة تحقر من شأن البستاني، رغم مكانته الأدبية والفكرية، فكتابه على ضخامته لا يساوي صفحة أو صفحتين مما أبدعه كل من أحمد فارس الشدياق وأمين الريحاني في أدب الرحلة، كما يزعم مارون، ولا ريب أن في هذا الحكم مبالغة وقساوة.

وما أمر أن يحقر مارون شعر العقاد وأن يقومه بعد أن أتى على دراسة ديوان "عابر سبيل" غير أنه لا يستحق أكثر من ثلاثة من عشرين، وأنه راسب في النظم ولو بلغ من العمر عتياً: "...انتهى الديوان، ليست حسبتنا تختم بصفر، بل أرى العقاد يستحق ثلاثة من عشرة - المعدل المدرسي اللاتيني - أو 15 مائة في المعدل الانلكو سكسوني، وما أخاله إلا راسباً في امتحان القريض ولو عمر كلبيد..(46)" ويتهكم مارون على العقاد في موضع آخر مهوناً شعره، فيقسم أنه لو تقدم إليه أحد تلاميذه بمثل شعر العقاد لصفعه وأعطاه صفراً: "قال لا فض فوه ولا عاش من يشنوه، وأولهم هذا المارون عبود الغاشم الجائرة... فو الله، وحق من نفسي بيده لو قدم لي تلاميذي ورقة كتب عليها مثل هذا الحكي لصفعته بها وأعطيته صفراً...(48)".

وواضح أن مارون يحقر شعر العقاد، إذ لا يقبل مثله من تلميذ في مراحل الدربة والتعلم، فكيف والحال أن ذلك النظم من إبداع أديب كبير يفقه أصول الفن ويدركها جيداً؟

وهكذا يستعمل مارون التحقير وغيره من الفنيات التي رأيناها ليلون بها سخريته ويبني عليها تهكمه، حتى يضمن لنفسه التفوق على خصومه، فيدحض أفكارهم أراءهم بروحه الناقدة الساخرة.

الهوامش والإحالات

1 ـ دكتور جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1973 ص 358

2 ـ المرجع نفسه ص 340

3 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، دار مارون عبود، دار الثقافة، بيروت، ط3 1978 ـ 1979 مج7، ك:وجوه وحكايات، ص 288 و 290 و 289

4 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج7، ك: أقزام وجبابرة، ص 488

5 ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج7، ك: أقزام وجبابرة، ص 488 و 487.

7 ـ "...فنظرية داروين انطلقت من كون الحياة وجدت في البيئة المائية بطريقة ما، ثم تدرجت على ممر الأجيال إلى حياة نباتية حول المستنقعات التي ظهرت فيها وبعدئذ تدرجت ارتقاء إلى حياة حيوانية بدائية، فإلى حيوانات أكبر فأكبر ريشية ومجنحة... فالحيوانات أعلى ذات فقرات، فقرود فيها شبه بالإنسان.. فإنسان أول لا يعقل ولا يدرك ولا يتكلم... فالإنسان الحاضر بعقله وإدراكه وتفكيره وهو المرحلة الأخيرة". عن د. جورج حنان، قصة الإنسان، دار العلم للملايين، الطبعة السادسة أيار (مايو) 1979، ص 9.

8 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج3 ، ك: سبل ومناهج، ص 80 و 81 و 82.

9 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج8، ك: من الجراب، ص 59 و 60.

10 ـ المرجع نفسه، ص 83

11 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج8، ك: من الجراب ص 80 و 81

12 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج4، ك: على المحك، ص 33.

13 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج 7، ك: أحاديث القرية ، ص 164.

14 ـ المصدر نفسه، ص 190 و 191.

15 ـ مارون عبود، المجموعة الكاملة، مج 8، ك: من الجراب، ص 164

16 ـ مارون عبود، م ك ، مج4، ك: على المحك، ص 168 و 169.

17 ـ مارون عبود، م ك، مج8، ك: قبل انفجار البركان، ص 315 و 316

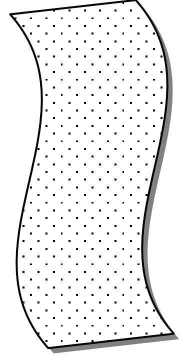
18 ـ المصدر نفسه، ص 391

19 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، ص 21

20 ـ الضمير عائد على إمارة الشعر.

21 ـ المصدر السابق، ص 23.

22 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، 195.
23 ـ المصدر نفسه، ص 193
24 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: مجددون ومجترون، ص 58، 59.
25 ـ المصدر السابق، ص 59 و 60.
26 ـ المصدر نفسه، ص 194.
27 ـ المصدر نفسه، ص 199
28 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: مجددون ومجترون، ص 196
29 ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
30 ـ المصدر نفسه، ص 200.
31 ـ المصدر نفسه، ص 185.
32 ـ مارون عبود، م ك، مج3، ك: سبل ومناهج، ص 76، 77.
33 ـ المصدر السابق، ص 213.
34 ـ مارون عبود، مج8، ك: من الجراب، ص 128.
35 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، ص 226، 227.
36 ـ داميان بارنياكوف، الفكاهة البلغارية، ترجمة حسين راجي، منشورات دار الثقافة بدمشق 1982، ص 5.
37 ـ مارون عبود، مج4، ك: في المختبر، ص 217.
38 ـ انظر مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، ص 213
39 ـ المصدر نفسه، ص 202
40 ـ الضمير عائد على العقاد
41 ـ المصدر نفسه، ص 197
42 ـ هنري برجسون، الضحك، ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور عبد الله الدائم، دار اليقظة العربية بدمشق، ط2، 1964، ص 24.
43 ـ انظر مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، ص 81.
44 ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
45 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: في المختبر، ص 216
46 ـ مارون عبود، م ك، مج4، ك: على المحك، ص 232.
47 ـ الضمير عائد على العقاد.
48 ـ المصدر نفسه، ص 228.



246

المرصد الأدبي

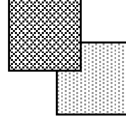
مئوية مولد إبراهيم طوقان

نظم منتدى عبد الحميد شومان في عمان بتاريخ / 24 ـ 9 ـ 2005 / ندوة بمناسبة مرور مئة عام على ولادة الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان عام 1905 في مدينة نابلس، وقدمت شهادات وأوراق عمل حول شعره، وترأس د. ناصر الدين الأسد الندوة، وتحدث فيها كل من الشاعر المتوكل طه، والناقد يوسف بكار، والشاعر حيدر محمود والروائية سميحة خريس، والكتبة ناديا هاشم عالول، والمهندس جعفر إبراهيم طوقان، ابن الشاعر. وقال المتوكل طه إن شعر إبراهيم طوقان متنوع الإيقاعات، ومتعدد الأشكال والأغراض، وطوقان الذي عاش في بيروت وبغداد حاول أن يقيم لنفسه قصيدة خاصة به تجمع ما بين القديم الموسيقي المنضبط الجميل، فهي لا تفارق الحديث والعميق. في آن معاً وكان إبراهيم مغامراً في كل شيء، وفضح طبقة النخبة التي ينتمي إليها، ونزل بشعره إلى الشارع والحواري والأزقة، ولكنه لم

يغامر بثقافته الموروثة، وانحاز للثورة والثوار، وجهر بمعاداته للاحتلال والاستعمار والاستيطان، ولم يفصل العروبة عن الإسلام، وكان وحده حالاً ثقافية متوحدة، أوقف شعره على قضايا وطنه، ولم يلهث وراء الغريب والمستوطن....... ولو أنه لم يلتحق بصفوف الثوار، إلا أنه كان ثائراً وناطقاً باسمهم، ورأى في الثورة خلاصه الشخصي وخلاص شعبه ووطنه وأمته، مما رسّخ ووسع شعبيتهم إلى الأبد. أما الناقد يوسف بكار الذي أصدر كتاباً بعنوان (إبراهيم طوقان - أضواء جديدة) فقال في الندوة: كان إبراهيم يعشق عيون الكتب التراثية وخاصة مجلدات الأغاني والطبري والزمخشري وابن الأثير، ونادراً ما كان يسافر إلا ومعه كتاب الأغاني، يقرأه وبعيد قراءته ويحفظ منه، وكان من الدعاة للحفاظ على كنوز تراث النثر والشعر، لأن فيها إبداعات لا يملك أحد بلوغها، والنسج على منوالها. ولقد تفردت أشعاره وتعانقت مع أشعار المتنبي وأبي العلاء المعري وامرئ القيس. وقال الشاعر حيدر محمود: كان إبراهيم رائداً في تأسيس حركة الشعر الفلسطينية، مثل كبار الشعراء العرب أحمد شوقي في مصر، وأبو القاسم الشابي في تونس، والجواهري في العراق، وكان جرس الإنذار للخطر الذي يتهدد فلسطين والأمة العربية، وأضاف إلى أرض الشهداء اسماً آخر إضافياً، هو أرض الشعراء، وقرأ الشاعر حيدر محمود قصيدة مهداة إلى روح إبراهيم طوقان، قال فيها:

"اطلع الآن من وردة الجرح،
بارودة وقصيدة.
اطلع الآن ناراً جديدة
فامسحي عن عيون الجياع الأسى
يا كروم الخيل
وافتحي للعطاش مياه السبيل
وادخلي حالة العشق
هاهي نابلس في ذروة الشوق
تفتح بوابة المستحيل
لتمر الفصول إلى فرح الأرض
هاهي نابلس تزرع سيقانها في سفوح الجليل
اطلع الآن من عتمة القهر
زيتونة وحكاية
ونشيجاً ورواية

فانزيِ أنجماً يا دماء فلسطين
وانتشري يا أصابع أهلي قناديل
فوق رمال الجزيرة
علها تستفز النخيل
وتوقظ جمر العشيرة
اطلع الآن سيفاً جديداً، وكفاً جديداً
وقنبلة يدوية
تفتح الصبح للذاهبين إلى وطن الأنبياء
فلتمر الفصول إلى فرح الأرض
هاهي نابلس تزرع سيقانها شجراً في السماء.



بهاء طاهر في ضيافة دار مجدلاوي

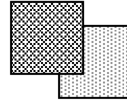
ضمن احتفالها السنوي للاحتفاء بمبدع ومثقف عربي، الذي بدأته دار المجدلاوي للنشر والطباعة منذ عام 2002، والذي يجسر التواصل بين الأدباء العرب، ويسهم في ترسيخ المشهد الثقافي العربي، ويكرم المبدعين العرب، احتفت دار مجدلاوي للنشر، في المركز الثقافي الملكي، في عمان مساء 26 ـ 9 ـ 2005 ، بالكاتب الروائي المصري بهاء طاهر، الذي ولد في الجيزة عام 1935، وتخرج من كلية آداب جامعة القاهرة عام 1956، وعمل مذيعاً في إذاعة القاهرة بالبرنامج الثاني (الثقافي)، ونشر أول مجموعة قصصية بعنوان (الخطوبة) عام 1972، واعتبر من أبرز كتاب مصر والوطن العربي، منذ الستينات وحتى الآن. وألف عدداً من الروايات

كان أبرزها (نقطة النور، خالتي صفية والدير، الحب في المنفى)، وصدر له عدد من المجموعات القصصية، كانت أبرزها (الخطوبة، أنا الملك جئت، ذهبت إلى شلال، بالأمس حلمت بك.)

واشتهر بهاء بترجمته لرواية بابلو كويلهو (الخيميائي) بعنوان (ساحر الصحراء) والتي ثار حولها عتب وجدل في أثناء زيارة كويلهو مؤخراً إلى مصر، ومما احتج عليه كويلهو؛ تغيير اسم الرواية من (الخيميائي) إلى (ساحر الصحراء)، وكذلك عدم دفع أتعاب للمؤلف كحقوق تأليف واحترام الملكية الفكرية.

ولقد نال بهاء طاهر جائزة الدولة التقديرية في مصر عام 1998 وجائزة كفافي اليونانية، وحازت روايته (خالتي صفية والدير) على جائزة (أتشيربي) الإيطالية كأفضل رواية مترجمة عام 2000.

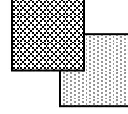
وتضمن الحفل إشهار كتاب نقدي يحوي مراجعة لتجربة بهاء طاهر القصصية والروائية، جمعه وقدمه وحرره د. محمد عبيد الله، من جامعة فيلادليفا، وأدار الحفل د. عز الدين المناصرة من جامعة فيلادلفيا أيضاً.
وقدم الروائي المصري شهادته حول تجربته الأدبية كما يتصورها اليوم، واختتم الحفل بتقديم درع التميز له.



الجزء السادس والأخير من رواية (هاري بوتر)

تهافت ملايين الأطفال في العالم على المكتبات صباح السبت الماضي، لشراء الجزء السادس والأخير من رواية هاري بوتر، للمؤلفة الأسكتلندية جيه.كي. رولينج، بعد أن حققت الأجزاء الخمسة مبيعات في مختلف أنحاء العالم، زادت عن 275 مليون نسخة، وجاء الجزء

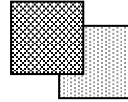
السادس بعنوان: (هاري بوتر والأمير ذو الدم المختلط)، وسبق هذا الطرح حملة دعائية عالمية ضخمة، واكتظت مكتبة الناشر (برايم ميجا ستورز) بأكثر من 300 شخص، كانوا قد حجزوا نسخهم منذ أكثر من شهر، ومن كل الفئات العمرية لاستلام نسخهم من الرواية، ويتوقع بيع عشرات ملايين النسخ من الجزء السادس، فقد بدأت دار النشر (رولينج) حملة لقراءة صفحات من الكتاب في قلعة أدنبرة في اسكتلندا، وتم طبع 10.8 مليون نسخة فقط للسوق الأمريكية، وتلقت شركة أمازون وحدها على شبكة الانترنت 1.4 مليون نسخة، وتلقت مكتبة بارنز أند نويل، الأمريكية طلبات شراء تزيد على مليون نسخة ويتساءل أطفال على شبكة الانترنت: هل يستطيع بوتر الساحر أن يتابع مغامراته الخيرة في هذا الجزء، بعد أن نجا من محاولات أعتى السحرة لقتله، وهل سيتغلب بذكائه وموهبته التي ورثها عن أبويه الساحرين على (آكلي الموت) المخيفين، وحراس سجن أرباكان المرعب، بعد أن أثار إعجاب أساتذته وانزعاجهم معاً، حين تمكن من اختفاء في مدرسة (هوجو آرتس للسحر) وكانت السينما الأمريكية هوليود قد حولت الأجزاء الثلاثة الأولى من الرواية إلى أفلام، وقام ببطولتها الطفل دانيال رادكليف الذي لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره، وهي (هاري بوتر وصخرة الفيلسوف) و(هاري بوتر وغرفة الأسرار)، و(هاري بوتر وسجين أباكان).



رواية الكسندر دوما من أكثر عشرة كتب مبيعاً

على مدى تسعة أشهر من عام 1870، كان القراء الفرنسيون يتابعون مسلسلاً روائياً ينشره الروائي الفرنسي (إدوارد دوما) في أسفل الصفحة الأولى من جريدة (يونيفيرسال مونيتور)، بعنوان (سانت هيرمن)، ولكن وفاة دوما عام 1870 قبل أن تكتمل الرواية،

واحتلال فرنسا بعد هزيمتها من بروسيا عام 1870، أديا لعدم الاهتمام به، واختفاء آثارها، لكن بعد 130 عاماً من وفاته، تمكن الباحث الفرنسي (كلود شوب) من اكتشافها وهو يراجع الميكرو فيلم الخاص بالجريدة. ولاحظ أنها أكثر من كنز، وأنها أعظم من روايته (الفرسان الثلاثة)، و(الكونت دي مونت كريستو)، وقد اطلع على فترة الرواية غير المكتملة، حين التقطه من أحد مزادات باريس، وقد تمكن كلود شوب من إكمالها تحت عنوان (فارس القديس سانت هرمين)، وهي تعرض حياة هكتور دو سانت هرمين، النبيل الذي لقي والده وإخوته إعدامهم بالمقصلة بسبب قتالهم من أجل استعادة الملكية وإسقاط الجمهورية الفرنسية، وكان دوماً يهدف من خلال تلك الرواية إلى تغطية فترة العصور الوسطى وذاك، بشكل رومانسي لمن لا يعرفونه، ولكن تحول الأدب من الرومانسية إلى الواقعية بعد حرب نابليون الفاشلة على روسيا، أفقد الاهتمام بمتابعتها، فقام شوب بعد 130 سنة بالمتابعة، والنشر فبلغت مبيعات الرواية الجديدة القديمة، حسب قول شوب حتى خريف هذا العام 2005 مئة ألف نسخة، لتصبح من أكثر عشرة كتب مبيعاً لهذا العام.



شعر خليل حاوي في رسالة جامعية

نوقشت في كلية الآداب بجامعة دمشق رسالة جامعية عنوانها "خصائص الأسلوب في

شعر خليل حاوي: دراسة في البنيتين الإيقاعية والدلالية"، تقدَّمت بها الطالبة الباحثة أميرة لطفي واوية لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، وقد ناقشت الرسالة لجنة علمية مؤلفة من الأساتذة: **د. رياض العوابدة مشرفاً، و د.خليل الموسى، ود.هدى صحناوي عضوين مناقشين.**

قدّمت الطالبة في بدء جلسة المناقشة عرضاً لمضامين رسالتها، فأشارت أولاً إلى الصعوبات تناول الشعر الرمزي الفلسفي . ومنه شعر حاوي . بالنقد والتحليل، وتوقفت عند خصوصية المنهج الإحصائي الذي اتبعته في رصد بعض الظواهر النصية وتحليلها، كما عرضت للدراسات التي سبقت إلى تناول شعر حاوي وما أفادته من تلك الدراسات على اختلاف مناهجها واتجاهاتها.

وقد تألف بحث الطالبة من تمهيد وبابين، عرضت في التمهيد لحياة خليل حاوي شاعراً وإنساناً. أما الباب الأول فجاء بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر حاوي" وقد اشتمل على أربعة فصول درست فيها الباحثة ظواهر: 1 . الوزن، 2 . القافية، 3 . بنية التكرار، 4 . الصوت ورمزية الأصوات. وتناولت في الباب الثاني: "البنية الدلالية في شعر حاوي"، من خلال أربعة فصول أيضاً وهي على التوالي: 1 . الصورة الشعرية وخصائصها الحديثة، 2 . الاستعارة وصورها ومصادرها وتراكيبها، 3 . التشبيه بوصفه مظهراً تصويرياً، 4 . رموز شعر حاوي الأسطورة والشعبية والدينية والتاريخية. ثم انتهت إلى جملة من النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة الفنية في شعر واحد من كبار رواد الحداثة الشعرية العربية.

أمَّا ملاحظات الأساتذة المناقشين فقد توزعت على جملة من المسائل النقدية والمنهجية واللغوية والأسلوبية وجاءت على النحو التالي:

د. خليل الموسى: أشار في البداية إلى أن حاوي شاعر مُقل، وأنه شاعر فكرة اختصَّ بالفلسفة أولاً، مما أضفى على شعره عمقاً رؤيوياً مميزاً، وهو يحتاج لذلك إلى ناقد فذّ، وقد ردَّ الموسى للطالبة اجتهادها في العودة إلى كثير من الدوريات الأدبية والنقدية التي يحتاج إليها الباحث الذي يشتغل في شعر الحداثة، أمّا المآخذ التي لاحظها د. الموسى على رسالة الباحثة فمنها:

1 . غلب على الدراسة الطابع التقليدي مع غياب التحليل وعدم وضوح المنهج المستخدم في الدراسة.

2 . لماذا كان حاوي مُقلاً في نتاجه الشعري؟.. لم تجب الباحثة عن ذلك في سياق دراستها.
3 . حاوي ليس شاعراً غنائياً بل هو شاعر ملحمي ودرامي، وهو شاعر فكرة وليس شاعر عاطفة.
4 . ملاحظات حول قواعد الاقتباس والإحالات وترتيب المراجع.
5 . إهمال تنقيح الرسالة وكثرة الأخطاء المطبعية التي تفسد المعنى وتربك الدلالة.

وأخيراً...

تمنى د. الموسى لو أنَّ الطالبة أضافت رأياً جديداً حول شعر حاوي ولم تكتف بتكرار ما أورده النقد حول شعره.

د. هدى صحناوي:

أكَّدَت في البداية ملاحظة د. الموسى حول ضرورة أن يضيف الباحث جديداً ولا يكتفي بجمع الآراء السابقة وتبويبها، ومن ملاحظات د. هدى على الرسالة:

1 . ضرورة التدقيق في طرائق الاقتباس والتوثيق واستخدام المراجع.

2 . افتقاد البحث إلى روح التحليل والتركيب، ومن أمثلة ذلك عدم الربط بين الإيقاع الشعري ودلالاته.

3 . قدّمت الباحثة جداول إحصائية كثيرة حول الأوزان والقوافي والأصوات، ولكنها لم تستخرج دلالتها، فاكتفت بذكر الأرقام ولم تقدم نتائج ودلالات.

4 . لن تبين الباحثة موقف الشاعر من التراث، أهو موقف محافظ أم متجاوز أم مُتَمَثِّل ومستلهم؟...

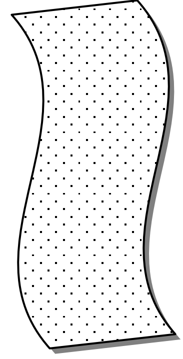
5 . لم تعلق على بدايات الشاعر حين كتب الزَّجل في بواكير شبابه.

6 . هناك حاجة إلى تفسير ظاهرة التداخل الوزني في قصائد الشاعر وعلاقة ذلك بالجانب الدارمي في شعره.

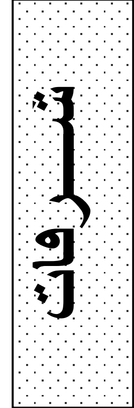
إضافة إلى ملاحظات أخرى منها عدم الوقوف عند ظاهرة الغموض في شعر حاوي،

وختمت د. هدى بالإشارة إلى أنَّ هذه المآخذ لا تسلب عمل الطالبة جديته وأهميته، وإنّما هي ملاحظات تتطلب مزيداً من العناية وإعادة النظر وصولاً إلى أفضل صيغة ممكنة للبحث.

ونتيجة لهذه المناقشة أعلن الأستاذ المشرف د. رياض العوابدة منح الباحثة أميرة واوية شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث بتقدير جيد جداً.



254



المشهد الثقافي والنقد

خليل جاسم الحميدي

- كثيرون ممن يعملون في المشهد الثقافي، وخصوصاً في مجالات القصة والرواية والشعر يعيبون على النقد غيابه عن هذا المشهد، وعجزه عن مواكبة حراكه الثقافي والإبداعي، وما يكتب تحت اسم النقد في الدوريات والصفحات الثقافية لا يتعدى المجاملات والانطباعات والأحكام المتسرعة والتي هي غالباً ما تكون مديحاً للأصدقاء والمقربين ومفتقدة لروح النقد ومنهجيته.
- وهذا الواقع هو الذي أوصل المشهد الثقافي إلى ما هو عليه من فوضى وتداخل وتسيب وسكونية، حتى اختلط الحابل بالنابل،والرديء بالجيد، والمبدع بالمدعي، فالنقد هو حارس هذا المشهد، وبقدر ما يكون أميناً لمسؤولياته بقدر ما يصبح هذا المشهد محصناً من مدعي الثقافة، وأنصاف الموهوبين، والذين اندسوا فيه زوراً وهم لا يمتون إليه بصلة.

- إذا كان في هذه الأقوال شيء من الصحة والواقع، وخصوصاً أمام ما ينشر في الصفحات الثقافية من قراءات نقدية ومراجعات وما يظهر فيها من أحكام فجة ومرتجلة لا تصمد أمام النقد بحوامله الأصيلة ولا حتى الذائقة الأدبية الأصيلة أيضاً فإن ذلك لا يلغي وجود قامات نقدية كبيرة ومهمة آثرت هذا المشهد وأغنته بكتاباتها النقدية، وهي تقدمه بروح عالية من المسؤولية والأمانة النقدية كما هو في الواقع لا كما يريده البعض ويتمنى، بعيداً عن التلوين والتزييف والتدليس أو المحاباة والمداهنة، تقول عن الجيد جيداً، والرديء رديئاً، بلغة وأدوات نقدية تعيد كتابة النصوص في تجلياتها الجمالية والفنية والإنسانية، مما ينهض بهذا المشهد ويعطيه قيمته الحقيقية، وهذه هي مهمة النقد، يقوم بقراءة العمل الإبداعي من داخله ولا يهتم بالظاهر أو السطحي منه، لينفتح النص عليه ويعطيه كل أسراره والمخفي منه والمخبوء، وما ينطوي عليه من أبعاد وتجليات ورؤى وأشياء أخرى، وهو يعيد كتابته بروح إبداعية جديدة لا تقل أهمية وروعة عن روح مبدعه الأول.
- وعندما ننعي النقد نكون عاقين وغير بررة لأسماء نقدية كبيرة مثل محمد عزام، نبيل سليمان، حنا عبود، يوسف اليوسف، د. عبد الله أبو هيف، د. نضال الصالح، سمر روحي الفيصل، د. رضوان قضماني والقائمة تطول ولا تنتهي، وهذا يعني أن النقد بخير وليس غائباً أو ميتا أو يعاني من عجز وتخلف لكن المشهد الثقافي بات النوعي فيه هو القليل، والنقد بحكم مهمته وخطورتها في تشكيل هذا المشهد، فإنه معني بالجميل والمبدع والأصيل فيه وهو القليل وليس بالغث والرديء، وهذا ما يفعله، وما يفعله بهذه الروح المسؤولة يؤكد أن النقد بخير، وأنه حاضر وليس غائباً.